vuibert studio

Bac

Français 1res L/ES/S

P. Présumey

Le commentaire littéraire

- Exposé de la méthode
- Applications
- Vérification des acquis par des exercices corrigés

vuibert

vuibert studio

Bac

Français 1res L/ES/S

Sous la direction de

Jean-Paul Laffitte

IPR-IA de Lettres (Académie de Versailles)

Le commentaire littéraire

par Pierre Présumey
agrégé de Lettres classiques
professeur au lycée Charles et Adrien Dupuy (Le Puy)

vuibert

Aux élèves de la classe de Première L
du lycée Charles et Adrien Dupuy
(1994-1995)

Le photocopillage, c'est l'usage abusif et collectif de la photocopie sans autorisation des auteurs et des éditeurs.
Largement répandu dans les établissements d'enseignement, le photocopillage menace l'avenir du livre, car il met en danger son équilibre économique. Il prive les auteurs d'une juste rémunération.
En dehors de l'usage privé du copiste, toute reproduction totale ou partielle de cet ouvrage est interdite.

ISBN : 2-7117 - **6204-1**

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40).
Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© Librairie Vuibert, octobre 1995
63, bd St-Germain
75005 Paris

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE : APPROCHE DU COMMENTAIRE LITTÉRAIRE

I. Qu'est-ce qu'un commentaire? Invitation à commenter 7

II. Les questions d'observation et les notions de base 11

Pause : Texte de R. Caillois « La pancarte de l'aveugle » 24

DEUXIÈME PARTIE : DU TEXTE AU COMMENTAIRE, LES TROIS ÉTAPES DE L'ÉLABORATION

III. Rassembler la matière du commentaire 27

IV. Élaborer le plan du commentaire 43

V . Rédiger le commentaire 57

Pause : Texte de J. Gracq « L'image embusquée » 74

TROISIÈME PARTIE : APPLICATIONS COMMENTER DES TEXTES DE TYPES ET GENRES DIVERS

VI. Commenter des textes narratifs et autobiographiques 77

Pause : Texte de J. Tardieu « Un conte mal centré » 96

VII. Commenter des textes d'idées 97

Pause : Extrait de *Dom Juan* de Molière 113

VIII. Commenter des textes poétiques et de prose poétique et descriptive 115

Pause : Poème en prose de G.-L. Godeau *La même chose* 137

IX. Commenter des textes de théâtre 139

Pause : Extrait de *Dom Juan* de Molière 153

Récapitulatif :

– de la méthode 154

– des genres et types de textes 154

– des défauts à éviter 154

Index 155

PREMIÈRE PARTIE

Approche du commentaire littéraire

Qu'est-ce qu'un commentaire littéraire ?

1. INVITATION AU COMMENTAIRE

Aux utilisateurs de cet ouvrage

Cet ouvrage s'adresse aux élèves des classes de lycée préparant l'épreuve de français du baccalauréat, en particulier les élèves de première. Il a pour but de les aider à aborder l'épreuve du commentaire littéraire dont la réputation de difficulté les décourage à tort.

Le commentaire littéraire constitue le deuxième type de sujet, le premier et le troisième types font l'objet d'ouvrages similaires dans la même collection.

Cet ouvrage n'a pas pour but de remplacer le travail en classe sous la conduite régulière d'un professeur, mais de mettre à la portée d'un élève rencontrant des difficultés ou désireux d'approfondir le commentaire littéraire, des conseils de méthode et des exercices variés corrigés et non corrigés.

Pour être efficaces, ces conseils et ces exercices demandent de l'attention et du travail de la part de l'utilisateur. L'esprit dans lequel l'ouvrage a été conçu est celui de la collection : **c'est en faisant qu'on apprend à faire et pas autrement ; c'est donc en commentant qu'on apprend à commenter.**

Lisez attentivement, crayon en main, les textes à commenter, répondez aux questions, confrontez vos réponses aux corrigés fournis. Quand vous aurez acquis plus de maîtrise, traitez les sujets non corrigés qui sont proposés à la fin des chapitres.

Mais avant de passer à ces entraînements qui forment la troisième partie de l'ouvrage, nous vous conseillons de revoir précisément votre méthode de travail, car l'expérience montre que c'est d'abord elle qui conditionne la réussite du commentaire.

Le rôle des questions d'observation est important, elles permettent d'entrer plus aisément dans le texte à commenter ; c'est pourquoi elles sont abordées dès le chapitre suivant et elles seront toujours traitées entière-

ment dans les exemples de la troisième partie. Traitez-les toujours attentivement avant d'aborder le commentaire littéraire proprement dit.
Un bilan et une petite pause en fin de chapitres vous permettront de récapituler l'essentiel et de prendre un peu de recul, sans quitter la littérature...

Pourquoi commenter des textes littéraires ?

Les élèves se posent souvent cette question. En effet un texte littéraire semble se suffire à lui-même. Solidement construit, usant souvent d'un langage différent du langage quotidien, il n'a apparemment pas besoin d'un commentateur, il décourage l'interprétation !
Pourtant, dès qu'on dépasse cette phase d'intimidation et qu'on se met à explorer ce texte, on se rend compte que le sens qu'il propose est toujours plus riche, plus nuancé, plus complexe qu'on le croyait d'abord.
Il faut donc le **lire vraiment**, c'est-à-dire construire avec méthode, à partir d'indices qu'il nous offre plus ou moins ouvertement (les questions d'observation vous aideront à les repérer plus facilement), des hypothèses sur son sens. Ces hypothèses, si nous les suivons jusqu'au bout, si nous les confrontons à d'autres que le texte nous conduit à formuler, se vérifieront, se nuanceront, mais parfois aussi nous apparaîtront fausses. Nous devrons alors relire le texte.
Lire et relire, c'est le premier travail du commentateur.

Soyez un lecteur actif, une lectrice active.

Demandez-vous ce que dit le texte à commenter, mais aussi ce qu'il ne dit pas, soyez capable d'anticiper sur ce qu'il va dire et de vous souvenir de ce qu'il a dit.
Grâce à cet effort, à cette volonté, **vous deviendrez le complice du texte** et vous serez non seulement récompensé(e) par un travail plus réussi, mais aussi par un réel plaisir. C'est tout ce que nous vous souhaitons.

2. LA DÉFINITION OFFICIELLE DE L'ÉPREUVE : À LIRE ATTENTIVEMENT

Bulletin officiel, n°10, 28 juillet 1994.

Deuxième sujet : commentaire littéraire.

L'épreuve porte sur un texte, relevant des divers genres littéraires (poésie, théâtre, récit, littérature d'idées, etc.). La dimension du texte est d'une vingtaine de lignes ou de vers (sans exclure pourtant le sonnet ni, le cas échéant, un extrait d'une quarantaine de lignes d'une pièce de théâtre). Le texte ne doit comporter aucune coupure. Il est accompagné de toutes les références et indications indispensables (titre de l'œuvre, date de sa publication,

notes éventuelles et, si besoin est, indications sur le contexte précis dans lequel le passage prend sens).

L'épreuve comporte deux parties, la première notée sur 4 points, la seconde sur 16 points.

1. *Première partie :* deux ou trois questions d'observation du texte.

Ces questions sont avant tout de l'ordre du repérage et de l'examen méthodique. Elles ont pour fin de guider l'investigation et d'ouvrir des perspectives sur le fonctionnement et l'interprétation du texte, qui seront prises en compte dans la seconde partie de l'épreuve.

Les réponses à ces questions doivent être entièrement rédigées.

2. *Deuxième partie* : un commentaire composé du texte.

Ce commentaire ne fait pas l'objet d'un libellé particulier. Il doit répondre aux principes généraux de l'exercice, c'est-à-dire présenter avec ordre un bilan de lecture organisé de façon à donner force au jugement personnel qu'il prépare et qu'il justifie.

Plusieurs types de présentation sont possibles selon la nature du texte. Le candidat peut par exemple s'attacher à caractériser le texte en allant de l'observation à l'interprétation. Il peut reconstruire les étapes successives de la lecture et de la découverte. Il peut encore s'inspirer des structures mêmes du texte et de sa composition ou organiser son commentaire d'après les effets qui s'y développent.

Seule est exclue une présentation qui distinguerait artificiellement entre le fond et la forme, ou bien encore qui ferait se succéder au fil du texte, sans lien entre elles et sans perspective, des remarques ponctuelles et discontinues. Un commentaire ne saurait consister en une poussière de remarques.

Observations à propos de la définition officielle

Le titre : il comporte l'épithète « littéraire ». Non seulement cela implique que le texte sera littéraire, mais que la démarche et le but du commentaire le seront aussi. Ainsi grâce à des instruments d'analyse **littéraire**, on dégagera l'intérêt **littéraire** d'un texte **littéraire**.

Les genres abordés : on remarque qu'ils sont variés. Le repérage du genre des textes à commenter doit être rapide et sûr, car on n'explique pas un texte de poésie comme un texte théâtral, un extrait de récit comme un texte d'idées. La préparation de l'épreuve doit tenir compte de cette variété (voir chapitres VI à IX de cet ouvrage).

La longueur et l'équipement des textes : théâtre, récit et littérature d'idées fournissent peu de textes qui forment un tout de la longueur souhaitée (une vingtaine de lignes ou de vers). Ainsi les extraits seront-ils souvent accompagnés d'un « chapeau »*. Ce court texte, ***qu'on ne doit pas confondre avec le texte à commenter***, apporte au candidat des indications nécessaires à la compréhension de l'extrait.

Des notes de vocabulaire aident à comprendre des mots ou des expressions difficiles. Enfin le texte est toujours suivi du nom de son auteur, du

nom de l'œuvre à laquelle il appartient, quelquefois des références au chapitre ou à l'acte, enfin d'une date de publication qui permet de le replacer dans l'histoire.
Les recueils de poèmes offrent plus facilement des textes complets aux dimensions convenables. Il arrive que s'il comporte un titre, celui-ci accompagne le poème. Il doit alors être commenté.

Les questions d'observation : la note qui leur revient (4 points) indique assez leur importance. Leur rôle est également important : elles doivent permettre au candidat d'entrer dans le texte pour une recherche précise qu'il devra naturellement amplifier et compléter dans le commentaire composé.
Les réponses devront bien sûr correspondre aux questions posées, être entièrement rédigées, organisées en paragraphes, comporter des citations interprétées et correctement intégrées.
Ces questions d'observation ont un rôle initiateur pour la deuxième partie de l'épreuve.

Le commentaire composé : il « ne fera pas l'objet d'un libellé particulier ». Cette absence de libellé guidant le candidat doit lui donner une plus grande liberté. Mais il sera bien désemparé s'il ne connaît pas les exigences de l'exercice du commentaire composé. Les questions d'observation pourront bien le mettre sur la voie de certains centres d'intérêt du texte, mais elles ne peuvent en aucun cas fournir un libellé de remplacement, ni un plan...

« Un bilan de lecture » : si lire le texte c'est bien y mordre et non pas y mordiller (voir le texte de Julien Gracq à la fin du chapitre 5), alors l'enquête sera fructueuse et son résultat, le « bilan de lecture », s'organisera plus facilement.
Le « jugement personnel » : sans affirmer une subjectivité excessive (éviter d'employer la première personne du singulier), le candidat formulera des appréciations d'ordre littéraire (et non pas d'ordre moral, politique, religieux ou philosophique, car ***le commentaire n'est pas une discussion***).
« Un compte rendu qui classe dans un ordre expressif » : on remarquera que la notion d'ordre est répétée plusieurs fois dans cette définition officielle. À l'inverse le désordre se trouve condamné à diverses reprises. Plusieurs types de plans sont suggérés pour satisfaire à cette exigence d'ordre. C'est la condition pour que le commentaire puisse être dit composé.

Et maintenant, bon travail !

Les questions d'observation et les notions de base

1. OBSERVATION DU TEXTE

La première partie de l'épreuve est importante d'abord par le nombre de points qui lui est attribué (4 points), mais aussi parce qu'elle sert de guidage pour faciliter votre entrée dans le texte. C'est pourquoi vous devez la traiter en premier et lui consacrer le temps nécessaire.

Quelle partie du temps total devez-vous réserver aux questions d'observation ? Il est difficile de fixer une durée qui serait la même pour tous les élèves, mais on peut répondre : *un peu moins du quart du temps total, soit à peu près trois quarts d'heure.*

En effet, on ne doit pas oublier que ces questions d'observation comptent pour près du quart dans la note globale, qu'elles doivent faciliter l'élaboration du commentaire qui leur succède, *que les réponses à ces questions doivent être entièrement rédigées*, ce qui prend du temps. Comme vous n'avez pas, pour y répondre, à élaborer un plan complexe, il paraît raisonnable de réserver un quart d'heure par question.

Qu'est-ce qu'observer un texte ?

a) C'est d'abord se mettre à la disposition du texte

Que penserait-on de quelqu'un qui irait au cinéma les yeux bandés et les oreilles bouchées ? Il en est de même pour la littérature : tout texte, et particulièrement un texte littéraire, quelle que soit sa difficulté, quelle que soit sa longueur, a besoin d'*un lecteur qui collabore avec lui.*

Vous devez mettre en jeu, pendant votre lecture et votre travail de rédaction, à la fois votre expérience de la vie et du monde, votre imagination et votre culture littéraire.

Ce que les correcteurs appellent une « lecture superficielle » n'est souvent rien d'autre que la lecture d'un candidat qui n'a pas su ou voulu laisser entrer le texte en lui, qui n'a pas ouvert son cœur et son esprit au texte pour qu'il y résonne.

UN EXEMPLE

Sans être difficile, ce court poème exige de son lecteur un effort d'adaptation et de mobilisation.

LE RÉVEIL EN VOITURE

Voici ce que je vis : Les arbres sur ma route
Fuyaient mêlés, ainsi qu'une armée en déroute,
Et sous moi, comme ému par les vents soulevés,
Le sol roulait des flots de glèbe et de pavés !

Des clochers conduisaient parmi les plaines vertes
Leurs hameaux aux maisons de plâtre, recouvertes
En tuiles, qui trottaient ainsi que des troupeaux
De moutons blancs, marqués en rouge sur le dos !

Et les monts enivrés chancelaient, — la rivière
Comme un serpent boa, sur la vallée entière
Étendu, s'élançait pour les entortiller...
— J'étais en poste, moi, venant de m'éveiller !

Gérard DE NERVAL, *Odelettes*, 1832.

b) Mobilisons aussi notre expérience

L'impression évoquée par Nerval est celle que nous avons tous un jour ou l'autre éprouvée, assis près de la vitre d'un train, d'une automobile ou d'un car.
Utilisons cette expérience : comme l'auteur nous avons eu l'impression d'un défilement du monde extérieur, accentué par la somnolence, même après nous être réveillés.
Jusqu'ici notre expérience et celle de l'auteur coïncident, nos impressions nous aident à mieux apprécier la valeur des verbes de mouvement qui rendent l'illusion du défilement.
Mais attention, nous devons aussitôt veiller à un point : *ne pas remplacer l'expérience évoquée dans le texte par la nôtre*, car il s'agit de commenter un texte, qui appartient à son auteur, et non pas de lui substituer un autre texte, purement subjectif.

c) C'est pourquoi, après la mobilisation de notre expérience (en réalité dans la lecture cela se passe en même temps), **mobilisons ensuite notre culture** à partir d'indications fournies par le paratexte* et le texte.
La date de publication, les « pavés » de la route, le voyage « en poste » indiquent évidemment un déplacement du XIXe siècle, c'est-à-dire plus lent que ceux que nous connaissons aujourd'hui. Ainsi s'explique la comparaison, à la deuxième strophe, des maisons avec un troupeau de moutons.

d) Enfin jetons un coup d'œil global sur le texte

Un observateur attentif doit être également sensible, dès la première lecture ou au moins au moment de la relecture, à un point de l'organisation du poème : comparez le titre et le dernier vers. Vous remarquez bien vite que Nerval y donne l'explication de son illusion : au moment du réveil, l'esprit du voyageur n'est pas

assez lucide pour comprendre aussitôt la situation dans laquelle il se trouve. L'insistance de l'auteur est remarquable et elle nous permet d'apercevoir un peu son intention : il ne veut pas réellement nous plonger dans une atmosphère étrange qui nous désorienterait complètement. L'illusion est passagère et explicable, elle n'est donc pas inquiétante ; d'autres détails du poème prouvent même qu'elle est agréable, c'est pourquoi l'auteur la présente avec humour.

Laissons ici notre exemple et résumons les quatre points que nous venons de détailler.

Observer un texte c'est :

- collaborer avec lui

– en mobilisant son expérience personnelle,

– en mobilisant ses savoirs, sa culture,

- pour dégager une première vision globale du texte (son contenu, son ton, son intention). Cette première vision ne peut être que provisoire, la suite de l'étude la modifiera en la renforçant ou en la corrigeant.

Nous venons de définir *une attitude*. Efforcez-vous de la conserver tout au long de votre travail. Avant d'aller plus loin il importe maintenant de préciser d'importantes notions de base.

2. NOTIONS DE BASE : LE PARAGRAPHE, LA CITATION, LES PROCÉDÉS ET LES TEXTES LITTÉRAIRES

A. Le paragraphe

Aux questions d'observation vous vous efforcerez de donner, conformément aux instructions officielles, *des réponses entièrement rédigées*, ce qui suppose que vous sachiez *écrire des paragraphes*.

Un paragraphe de commentaire littéraire forme un tout, il doit contenir (pas nécessairement dans cet ordre) :

– la citation exacte d'un ou de plusieurs passages courts du texte à commenter,

– l'identification et l'explication du ou des procédés littéraires employés dans le texte cité,

– l'analyse de l'effet voulu ou produit,

– la mise en relation de cet effet avec le reste du texte.

(Dans les exercices d'échauffement qui suivent vous n'aurez pas à faire cette mise en relation, les textes proposés étant très courts.)

B. Les citations

Qu'est-ce qu'une citation ?

C'est un morceau de texte que vous empruntez pour indiquer à votre lecteur de quoi vous parlez et que vous introduisez dans votre propre texte.
Cet emprunt doit être signalé par des guillemets encadrant le passage cité.
Si, à l'intérieur des guillemets vous voulez sauter une partie de la citation, vous devez indiquer cette coupe avec des crochets contenant des points de suspension : [...].
Vous devez employer ces mêmes crochets pour encadrer, à l'intérieur de la citation, un ou des mots dont vous changez volontairement l'orthographe, par exemple la personne ou le temps d'un verbe.

EXEMPLE :

Si, dans la dernière strophe, « les monts [...] [chancellent] », c'est seulement sous l'effet d'une illusion.

Comment insérer une citation ?

Un conseil : faites des citations courtes et précises (et, bien sûr, exactes !) Dans tous les cas cela facilitera leur insertion.
On peut distinguer, en gros, trois manières de présenter les citations :
1) citation + commentaire ;
2) commentaire + citation ;
3) citation directement insérée dans le commentaire.

Un autre conseil : utilisez ces trois manières, car rien n'est plus lassant pour le correcteur que de lire toutes les phrases d'un paragraphe ou même d'un commentaire se succédant selon un schéma identique.

Encore un conseil : pour faire la « soudure » entre citation et commentaire, n'utilisez pas systématiquement les deux points en vous contentant de juxtaposer les deux textes, le vôtre et celui de l'auteur, mais efforcez-vous d'introduire entre ces deux éléments un membre de phrase.

Exemples d'insertions diverses (les corrigés vous en présentent d'autres) :
Nous commenterons le vers 4 du poème de Nerval « Le réveil en voiture ». Supposons que nous voulions faire sentir à notre lecteur l'effet produit par la confusion des impressions rapportées.

Première manière :
« Le sol roulait des flots » : dans ce premier hémistiche* du vers 4, Nerval brouille nos impressions en donnant au verbe un sujet inattendu ; ainsi la terre devient-elle mer pour le voyageur encore mal réveillé.
(Pour éviter une juxtaposition trop sèche de la citation et du commentaire, nous avons inséré entre eux la référence de la citation.)

Deuxième manière :

Pour faire ressentir à son lecteur le trouble du voyageur à son réveil, Nerval mêle les éléments terrestres et marins en les liant dans une même phrase : « Le sol roulait des flots de glèbe et de pavés ! ».

Troisième manière :

Dans le vers 4, « Le sol » remplace le sujet attendu (la mer) et, pour créer le même effet de confusion, les « flots » reçoivent la « glèbe » et les « pavés » comme compléments de matière.

(Les citations doivent dans ce cas être très brèves.)

C. Les procédés littéraires et les textes littéraires

1. Qu'est-ce qu'un procédé littéraire ?

Dans le cours de cet ouvrage, comme dans les manuels scolaires que vous pouvez utiliser, ainsi que dans les sujets de commentaires littéraires que vous pourrez lire dans des recueils d'annales du baccalauréat, vous êtes amené(e) à rencontrer l'expression « procédé littéraire ». Que doit-on entendre par là ?

Depuis l'Antiquité grecque, les hommes se sont efforcés de rendre efficaces leurs discours dits ou écrits. Un discours est efficace quand il parvient à communiquer complètement et clairement son sens et toutes ses intentions à son récepteur. **On appelle « procédé littéraire » tout moyen employé par un auteur de texte littéraire pour rendre son texte, son discours, efficace.**

L'efficacité d'un texte, d'un discours, c'est à la fois sa force de persuasion, sa capacité de faire partager des idées, de provoquer des émotions, d'entraîner des représentations mentales.

La science qui étudie et récapitule ces procédés, appelés aussi « figures de style », se nomme depuis l'Antiquité la « rhétorique ». Ce mot vient de « rhétor » qui signifie « l'orateur, celui qui fait des discours ».

Les procédés littéraires ou figures de style portent des noms précis, souvent d'origine grecque, par exemple la métaphore. On vous demande, à l'épreuve du baccalauréat, de connaître les principaux procédés littéraires. La plupart seront définis dans le cours de cet ouvrage et récapitulés dans un *Index des termes spécifiques.*

Un conseil : si vous n'êtes plus sûr(e), au moment de rédiger, du nom de telle ou telle figure, ne prenez pas le risque d'une erreur ou d'une confusion et abstenez-vous de nommer ce que vous ne connaissez pas avec une complète certitude. En revanche, *il est impératif que vous décriviez le procédé et que vous vous efforciez de dire l'effet qu'il produit sur le lecteur.* L'« étiquette » est moins importante que le résultat du procédé employé.

Procédés littéraires et textes littéraires

Ces deux expressions ont en commun l'épithète « littéraires ». Que veut- elle dire au juste ? Précisément que les textes dits « littéraires » se différencient des autres par l'emploi de ces procédés. Mais attention, il ne suffit pas qu'un texte utilise des procédés littéraires, des figures de style, pour qu'il puisse être rangé dans la « littérature ».

Car celle-ci n'a pas le monopole de l'emploi des procédés de style. La rhétorique d'ailleurs prétend rendre tous les discours, écrits ou oraux, littéraires ou non, efficaces et actifs sur leurs récepteurs.

Aussi vous ne devez pas être surpris de rencontrer des figures de style dans des textes qui n'ont rien à voir avec la littérature. Deux exemples vont vous permettre de vous en rendre compte.

Premier exemple : procédé littéraire et langage publicitaire

Considérez le slogan : « Pas d'erreur, C'est Lesieur ! »

Il est évident ici que la marque d'huile cherche à persuader le téléspectateur à l'aide d'un court poème de deux vers parfaitement reconnaissables. Trois syllabes et une rime (et une petite musique) font en sorte d'imprimer le nom et la qualité du produit dans la mémoire de l'auditeur-lecteur du message.

Deuxième exemple : procédé littéraire et conversation ordinaire

Considérez la phrase : « J'suis rentré en retard hier soir ; j'te dis pas la colère de mon père ! »

Vous ne devez pas vous étonner d'apprendre que dans la deuxième partie de cette phrase apparemment si banale un procédé littéraire assez savant et complexe est utilisé : il s'agit de la *prétérition**, figure qui consiste à dire, tout en disant qu'on ne dit pas, ou tout en disant qu'on n'en est pas capable, ou qu'on ne veut pas le dire. Dans tous les cas de prétéritions, en feignant de ne pas dire, on cherche à attirer l'attention sur ce qu'on dit.

2. Qu'est-ce donc qu'un texte littéraire ?

Si, comme nous venons de le voir, les procédés littéraires ne sont pas le signe distinctif exclusif des textes littéraires, sur quoi pouvons-nous fonder leur définition ? Il importe que vous sachiez bien ce qu'est un texte littéraire et surtout que vous sachiez rapidement reconnaître les différents genres et types de textes qui constituent la littérature. Vous verrez dans la suite de l'ouvrage quelles sont les particularités des différents genres et types (chapitres VI à IX).

Revenons pour l'instant à la définition qui nous préoccupe.

À partir de quels critères un texte peut-il être dit « littéraire » ?

Nous pouvons répondre schématiquement à cette difficile question de la manière suivante.

1. Un texte est littéraire quand sa fonction n'est pas directement utilitaire.

Un texte utilitaire doit servir immédiatement (par exemple une liste de commissions qu'on jette une fois ces commissions faites), alors qu'un texte littéraire

cherche à échapper au temps, à durer en créant un sens et une émotion non seulement chez un lecteur contemporain, mais aussi chez un lecteur à venir. Un texte utilitaire doit nécessairement être au service du réel, alors qu'un texte littéraire peut s'en affranchir par l'imaginaire. Cela ne veut pas dire qu'un texte littéraire ne cherche pas à être utile : en créant un sens, en défendant des idées, en en combattant d'autres, il cherche à agir sur son lecteur et sur le monde.

2. Un texte est littéraire quand sa forme fait l'objet d'un travail particulier. Pour durer et pour toucher ou convaincre en profondeur son récepteur, le texte littéraire utilise des formes remarquables et des procédés, ceux que la rhétorique étudie. C'est pourquoi on peut imaginer que tout texte littéraire a fait l'objet d'un ou de plusieurs brouillons.

3. Un texte est littéraire quand il peut être rapproché d'autres textes littéraires. Un texte littéraire n'est jamais seul, il fait toujours partie d'une famille d'autres textes : du même auteur, du même genre, traitant du même sujet, ayant la même forme (par exemple le sonnet), les mêmes destinataires (par exemple les enfants), obéissant aux mêmes règles (par exemple la règle des trois unités* dans la tragédie classique). Faire partie d'une famille ne veut bien sûr pas dire que les textes littéraires s'imitent les uns les autres, mais plutôt que, malgré ou à cause de leurs divers liens de parenté, ils cherchent à se distinguer les uns des autres. On appelle intertextualité* l'ensemble de ces relations qui font « dialoguer » les textes entre eux.

Ces trois critères doivent pouvoir être appliqués ensemble pour qu'un texte puisse être dit littéraire. Ainsi les deux exemples ci-dessus, tirés respectivement du langage publicitaire et de la conversation ordinaire, ne peuvent être dits « littéraires ».

Certes ils répondent aux critères 2 et 3 parce qu'ils présentent des formes et des figures qu'on retrouve dans beaucoup d'autres textes. Mais ils ne satisfont pas au critère 1 : le slogan publicitaire est évidemment « utilitaire » puisque *sa seule mission* est de faire vendre immédiatement le produit qu'il vante.

Quant à la phrase exclamative de l'exemple 2, elle est liée à un moment précis de la vie de celui ou de celle qui la prononce et n'est évidemment pas faite pour durer.

Un conseil : rappelez-vous que le texte à commenter, selon les instructions officielles, doit toujours être « littéraire ». Retenez donc bien ces trois critères essentiels lorsque vous aurez à dégager, dans votre commentaire « littéraire », l'intérêt « littéraire » du texte.

EXERCICES

Les exercices qui vous sont maintenant proposés ont pour but de vous entraîner à répondre à des questions d'observation en rédigeant des paragraphes et à maîtriser les notions de base qui vous ont été exposées.

Rédigez avec soin vos réponses, en vous donnant un délai d'un quart d'heure, car il est impératif que vous appreniez à travailler en temps limité. Confrontez ensuite vos réponses avec les corrigés donnés à la fin du chapitre.

Pour faciliter cet « échauffement », les textes à commenter sont courts.

EXERCICE 1

Entraînement à l'observation d'un texte

Pangloss enseignait la métaphysico-théologo-cosmolonigologie.

VOLTAIRE, *Candide*, chapitre 1, 1759.

Votre attention a sans doute été attirée par deux mots de cette phrase : le nom propre sujet « Pangloss » d'une part, le complément d'objet démesuré d'autre part. Ne vous contentez pas d'une impression rapide et, avant de rédiger un paragraphe d'interprétation, observez encore une fois la phrase.

La consigne à respecter sera la suivante : **commentez cette phrase du conte philosophique de Voltaire en un paragraphe où vous direz le procédé employé et l'effet recherché par l'auteur.**

EXERCICE 2

Entraînement à l'observation du texte et du paratexte

Voici encore un poème de Gérard de Nerval (1808-1855) :

UNE ALLÉE DU LUXEMBOURG

Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau :
À la main une fleur qui brille,
À la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde 5
Dont le cœur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclaircirait !

Mais non, — ma jeunesse est finie…
Adieu, doux rayon qui m'as lui, — 10
Parfum, jeune fille, harmonie…
Le bonheur passait, — il a fui !

Odelettes, 1832.

Répondez à la question suivante : **quelle impression produit le vers 9 ?**

EXERCICE 3

Entraînement à l'analyse des procédés littéraires et à la citation simple

Observez la phrase suivante. Repérez la petite « anomalie » qu'elle contient, précisez l'effet qu'elle produit et rassemblez toutes ces remarques dans un paragraphe rédigé où vous citerez bien sûr l'expression qui a attiré votre attention.

Mes mains communiquaient à mon arme leur sueur crispée, exaltaient sa puissance contenue.

René CHAR, *Feuillets d'Hypnos*, 1943-1944.

(Dans le reste du texte, le poète résistant raconte comment il s'est retrouvé pris au piège dans un village investi par les SS et les miliciens.)

EXERCICE 4

Entraînement au repérage des procédés littéraires et à la citation multiple

Comme un bœuf bavant au labour
le navire s'enfonce dans l'eau pénible,

Jules SUPERVIELLE, *Débarcadères*, 1922.

Ces deux vers libres débutent un poème évoquant une traversée en paquebot. Ils comportent trois procédés remarquables visant la même impression.

Nommez et analysez ces procédés en un paragraphe, en faisant les citations nécessaires.

EXERCICE 5

*Entraînement au repérage et à l'étude d'un champ lexical**

Voici le début d'un récit de Guy de Maupassant (1850-1893).

La Mère Sauvage

Je n'étais point revenu à Virelogne depuis quinze ans. J'y retournai chasser, à l'automne, chez mon ami Serval, qui avait enfin fait reconstruire son château, détruit par les Prussiens.

J'aimais ce pays infiniment. Il est des coins du monde délicieux qui ont pour les yeux un charme sensuel. On les aime d'un amour physique. Nous gardons, nous autres que séduit la terre, des souvenirs tendres pour certaines sources, certains bois, certains étangs, certaines collines, vus souvent et qui nous ont attendris à la façon des événements heureux. Quelquefois même la pensée retourne vers un coin de forêt, ou un bout de berge, ou un verger poudré de fleurs, aperçus une seule fois, par un jour gai, et restés en notre cœur comme ces images de femmes rencontrées dans la rue, un matin de printemps, avec une toilette claire et transparente, et qui nous laissent dans l'âme et dans la chair un désir inapaisé, inoubliable, la sensation du bonheur coudoyé.

À Virelogne, j'aimais toute la campagne, semée de petits bois et traversée par des ruisseaux qui couraient dans le sol comme des veines, portant le sang à la terre. On pêchait là-dedans des écrevisses, des truites et des anguilles ! Bonheur divin !

Citez les mots appartenant au champ lexical dominant dans ce texte, dans un paragraphe où vous montrerez leur effet. Deux éléments pourtant forment un contraste direct avec cette impression d'ensemble. Dites lesquels et pourquoi dans un autre paragraphe.

EXERCICE 6

Prise de conscience de ce qu'est un procédé littéraire

Nous connaissons parfois les brouillons des écrivains qui nous permettent de mieux comprendre la genèse de leurs œuvres et de mesurer l'écart séparant les premiers essais et la version définitive du texte.

Voici deux vers d'un célèbre poème de Paul Verlaine :

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.

Romances sans paroles, 1874.

Le manuscrit de Verlaine montre que trois essais ont précédé « s'écœure » : Verlaine avait d'abord écrit « s'effrite », « s'ignore », puis « s'ennuie ».

Connaissant ces essais, demandez-vous dans un paragraphe ce qui fait la force du verbe choisi par le poète.

EXERCICE 7

Entraînement au repérage de l'idée

Jersey a un Mont-aux-Pendus, ce qui manque à Guernesey. Il y a soixante ans on a pendu un homme à Jersey pour douze sous pris dans un tiroir ; il est vrai qu'à la même époque en Angleterre on pendait un enfant de treize ans pour un vol de gâteaux et en France on guillotinait Lesurques, innocent. Beautés de la peine de mort.

Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, 1866.

Notes :

Jersey et Guernesey sont les deux îles anglo-normandes où Hugo séjourna pendant son exil. Lesurques fut accusé et condamné à tort dans la célèbre Affaire du courrier de Lyon.

Commentez ce passage en dégageant précisément l'intention de V. Hugo et le procédé employé.

CORRIGÉ DES EXERCICES

Les corrigés qui suivent ne sont pas des modèles à imiter à la lettre, mais des exemples des réponses rédigées que vous devez faire aux questions d'observation qui précèdent le commentaire littéraire proprement dit. Vous pouvez aussi les considérer comme des exemples de paragraphes du commentaire lui-même.

Un conseil : entraînez- vous très sérieusement à rédiger chaque paragraphe car il est l'unité de base de la construction de tout devoir écrit. Une métaphore simple pour comprendre cela : si tout devoir écrit est une maison, elle doit reposer sur des murs (les parties), qui eux-mêmes doivent être bâtis avec des briques : les paragraphes. Sans briques aucune construction n'est possible. Sans paragraphes, ni parties ni devoir ne sont possibles.

EXERCICE 1

La phrase de Voltaire contient deux éléments remarquables autour du verbe « enseignait ». Le nom propre sujet, « Pangloss », qui signifie d'après les deux racines grecques qui le composent (*pan* et *glossa*) : « tout en langue » ou encore « qui parle de tout », ne peut désigner qu'un être bavard perdu dans ses raisonnements. Quant au complément d'objet, sa longueur a été évidemment hypertrophiée par la composition de termes savants évoquant tous des sciences éloignées du concret. Voltaire nous montre ainsi déjà toute la prétention du personnage et son inadaptation à quelque enseignement que ce soit. Pour mieux nous indiquer son intention satirique*, il a de plus caché à l'intérieur de ce complément les deux syllabes « nigo » qui agissent sur le reste du mot comme un coup d'aiguille dans un ballon trop gonflé.

EXERCICE 2

L'ensemble de ce court poème dégage un fort parfum de nostalgie* et particulièrement le vers 9. À entendre le poète affirmer : « ma jeunesse est finie… », juste après avoir repoussé par un « Mais non » définitif l'hypothèse d'un amour idéal et partagé, un lecteur inattentif pourrait s'imaginer que cet auteur parle d'un passé lointain et inaccessible, bref, que cet auteur est un homme vieux. Or il n'en

est rien : un coup d'œil aux dates et un calcul rapide (Il est né en 1808 et le poème est daté de 1832. Il a donc au plus vingt-quatre ans.) nous apprennent que l'auteur était encore un jeune homme au moment de la publication. Son accablement et son désespoir ne sont donc pas à mettre au compte de l'âge, mais d'un malaise personnel dans lequel on peut aussi reconnaître le « mal du siècle » de la génération romantique.

(Vous voyez dans cet exercice comment un grave contresens sur l'ensemble du texte peut être entraîné par une lecture insuffisante des indications fournies dans le paratexte.)

EXERCICE 3

L'homme qui se cache et se sait menacé se tient silencieux et prêt à se battre. Dans cette attente angoissée toute l'énergie de ses mains passe de manière imaginaire dans son arme comme si, ajoutées l'une à l'autre dans un geste tendu, ces deux énergies devenaient potentiellement plus grandes. Mais c'est surtout par une distorsion de la langue que René Char attire notre attention. La « sueur crispée », comme dans un gros plan, exprime l'effet physique de la peur : l'auteur déplace le qualificatif « crispée » du nom « mains », sur lequel il devrait normalement porter, sur le nom « sueur ». Ce procédé, qu'on appelle une hypallage*, crée ici une image surréaliste* propre à traduire le caractère exceptionnel de la situation vécue par le narrateur.

EXERCICE 4

Les deux vers qui débutent le poème de Supervielle traduisent globalement l'effort d'un lourd navire pour fendre l'eau de l'océan qui semble lui résister comme la terre s'oppose à l'effort de l'animal et de la charrue. La comparaison traduit dans l'ensemble de la phrase cette difficulté et cette résistance, le comparant* et le comparé* occupant très clairement un vers. De plus dans le premier une allitération* souligne cet effort : « un *b*œuf *b*avant au la*b*our ». Enfin, une hypallage* met en relief l'adjectif « pénible » en le reportant à la fin du vers : ainsi placé, il semble prêter à « l'eau » une volonté de résister, alors que dans le réel, dans une vision non poétique du voyage, on dirait seulement : « le navire s'enfonce péniblement dans l'eau ».

Dans ce paragraphe il n'a pas été nécessaire de citer en détail les éléments qui forment la comparaison, procédé littéraire très courant. En revanche, on doit faire apparaître l'allitération en soulignant les consonnes qui la forment et on a expliqué l'effet de l'hypallage (voir exercice précédent) en faisant apparaître la différence produite par le procédé.

On pourrait approfondir le commentaire des deux vers de Supervielle en étudiant les connotations* qui se dégagent de ce début de poème.

Cette comparaison en suggère d'autres : le labour trace un sillon dans la terre, ce sillon peut devenir alors le comparant du sillage du navire ; de même la bave blanche de l'animal appelle l'écume blanche du sillage ; enfin le soc de la charrue utilisée pour labourer peut être rapproché de l'étrave du navire.

Si vous lisez la suite du poème, vous verrez que les images « préparées »

par la comparaison initiale sont exploitées par l'écrivain.

EXERCICE 5

Dans ces trois paragraphes, Maupassant emploie en abondance des termes évoquant l'amour et la sensualité. Outre le verbe « aimer », présent trois fois, et le nom « amour », nous pouvons relever le « charme sensuel », le verbe « séduit », l'adjectif « tendres » et le participe « attendris », très rapprochés ; nous pouvons ajouter à cet ensemble toutes les notations sensuelles contenues dans la comparaison qui termine le premier paragraphe, notamment le groupe de mots « désir inapaisé ». Nous pouvons encore adjoindre à ce champ lexical le « bonheur » évoqué deux fois en bonne place dans ce passage. Tous ces termes créent une sorte d'ivresse : le narrateur nous communique la griserie amoureuse qui le gagne lorsqu'il se trouve en contact avec la nature.

Pourtant le titre du récit, avec le nom propre « Sauvage » dont on ne peut tout à fait oublier le sens comme adjectif qualificatif, et surtout les indices historiques* que nous rencontrons dès les premières lignes et qui rappellent les destructions de la guerre de 1870-1871, contrebalancent fortement cette atmosphère de joie profonde.

Cet exercice vous a permis de travailler à l'aide d'un champ lexical. Vous avez sans doute hésité dans votre recherche pour désigner le champ lexical « dominant », car on peut effectivement retrouver dans ce texte d'autres ensembles de termes désignant un même domaine de la réalité. Ainsi était-il possible de relever tous les termes désignant la nature, particulièrement le monde végétal et aquatique. Cependant ces relevés sont quantitativement moins importants que le premier.

Pour construire le deuxième paragraphe, vous avez dû aussi faire appel à votre observation précise du texte. Vous commencez ainsi à vous rendre compte qu'on ne peut pas interpréter un texte en se fondant sur une seule série d'indices : les textes littéraires sont riches et nuancés justement à cause des effets multiples que leurs auteurs leur font produire.

EXERCICE 6

Les diverses corrections qui ont précédé la version définitive n'ont évidemment pas la qualité sonore de « s'écœure ». Avec ce verbe pronominal, le vers comporte plus qu'une rime intérieure* car il existe entre « ce cœur » et « s'écœure » une équivalence phonique presque complète. Par conséquent l'unique variante entre les deux groupes prend d'autant plus de relief : il s'agit du préfixe é- qui signifie « hors de » et qui montre combien le cœur du poète est à soi-même insupportable. Ce dégoût inexplicable et même cette nausée sont indiqués dans le premier vers par le complément « sans raison » et surtout par le néologisme* impersonnel : « Il pleure », comprenant encore le même écho sonore.

Il est toujours passionnant et très révélateur d'étudier les brouillons et les variantes des écrivains, quand nous avons la chance de les posséder. On peut alors mettre le doigt sur les intentions de l'auteur et mesurer l'écart* entre différentes formes d'expression. Dans le

cas que vous venez d'étudier, on voit bien que le choix de Verlaine s'était porté sur un verbe à la tournure pronominale exprimant un fort malaise. On voit bien aussi ce qui a déterminé le choix final du poète : la musique du mot et les résonances qu'il entraîne dans le reste du vers et du poème.

EXERCICE 7

Dans ce passage Victor Hugo attaque la peine de mort. Il fait semblant de regretter l'absence d'un lieu réservé aux pendaisons à Guernesey, comme il feint de trouver belle cette peine à la fin du passage : « Beautés de la peine de mort ». Nous comprenons qu'il fait semblant d'approuver la peine capitale lorsqu'il énumère trois cas d'exécution tous plus scandaleux les uns que les autres ; disproportion entre les fautes et les châtiments, supplice infligé à un enfant, exécution d'un innocent, ce sont là les laideurs de la peine de mort. Nul besoin d'argumenter, les exemples remplacent l'argumentation. Dès lors l'ironie est évidente, la première et la dernière phrases sont des antiphrases* dans lesquelles Hugo affirme le contraire de ce qu'il pense, non pas pour tromper son lecteur, car il a tout fait pour que sa vraie pensée soit comprise, mais pour mieux piquer son intérêt et entraîner son adhésion.

EXERCICES NON CORRIGÉS

EXERCICE 8

Les martinets s'enfoncent dans le ciel comme des ancres dans la mer.

Pierre Reverdy (1889-1960).

Expliquez et commentez l'image contenue dans cette phrase dans un paragraphe rédigé.

EXERCICE 9

La société est composée de deux grandes classes : ceux qui ont plus de dîners que d'appétit, et ceux qui ont plus d'appétit que de dîners.

Nicolas de Chamfort (1740-1794).

Commentez cette pensée du moraliste en un paragraphe.

EXERCICE 10

Le romantique regarde une armoire à glace et croit que c'est la mer. Le réaliste regarde la mer et croit que c'est une armoire à glace. Mais l'homme qui a l'esprit juste dit, devant la glace : « C'est une armoire à glace », et, devant la mer : « C'est la mer. »

Jules Renard (1864-1910).

Commentez cette remarque humoristique en montrant comment l'auteur renvoie dos à dos les deux grands courants artistiques du XIXe siècle.

BILAN

Avant de passer aux chapitres suivants où vous apprendrez à construire méthodiquement un commentaire littéraire, étape par étape, faisons le bilan de cet important chapitre préliminaire.

■ Pas de réponse correcte aux questions sans observation précise du texte.

■ Pas de réponse correcte aux questions sans paragraphe rédigé.

Pour cela, il faut :

☐ se mettre à la disposition du texte et collaborer avec lui,

☐ posséder des connaissances littéraires et les enrichir sans cesse,

☐ s'entraîner à rédiger des paragraphes incluant procédés et citations.

UNE PETITE PAUSE

Un texte pour comprendre ce qu'est un procédé littéraire.

On raconte qu'il y avait à New York, sur le pont de Brooklyn, un mendiant aveugle. Un jour, quelqu'un lui demanda combien les passants lui donnaient par jour en moyenne. Le malheureux répondit que la somme atteignait rarement deux dollars. L'inconnu prit la pancarte que le mendiant portait sur la poitrine et sur laquelle était mentionnée son infirmité. Il la retourna et écrivit quelques mots sur l'autre face. Puis la rendant à l'aveugle : « Voici, dit-il, je viens d'écrire sur votre pancarte une phrase qui accroîtra notablement vos revenus. Je reviendrai dans un mois. Vous me direz le résultat. » Et le mois écoulé : « Monsieur, dit le mendiant, comment vous remercier ? Je reçois maintenant dix et jusqu'à quinze dollars par jour. C'est merveilleux. Quelle est la phrase que vous avez écrite sur ma pancarte et qui me vaut tant d'aumônes ? – C'est très simple, répondit l'homme, il y avait *aveugle de naissance*, j'ai mis à la place : *le printemps va venir, je ne le verrai pas* ».

Voilà le début de la rhétorique et, par cet intermédiaire, celui de la littérature et de la poésie même.

Roger Caillois, *Approches de la poésie*, 1978,
© Éditions Gallimard.

DEUXIÈME PARTIE

Du texte au commentaire, les trois étapes de l'élaboration

Le but de cet ouvrage est de vous aider à acquérir la maîtrise du commentaire non par des exposés théoriques, mais par une pratique progressive. C'est en faisant qu'on apprend à faire.

Les trois chapitres qui suivent vont vous montrer comment parvenir à un commentaire littéraire entièrement rédigé à partir d'un exemple de sujet complet : le commentaire littéraire de la fable de La Fontaine « Le vieux chat et la jeune souris ». Ces trois chapitres forment un tout. Vous devez donc les étudier en continuité.

Le chapitre III, partant d'un sujet, vous propose d'abord les réponses rédigées à deux questions d'observation, puis vous montre comment dégager et accumuler la « matière première » du commentaire.

Le chapitre IV vous aidera à réfléchir au problème de la construction du plan.

Le chapitre V vous permettra d'aborder la dernière phase du commentaire littéraire : la rédaction complète.

Rassembler la matière du commentaire

UN EXEMPLE

LE VIEUX CHAT ET LA JEUNE SOURIS

Une jeune souris de peu d'expérience
Crut fléchir un vieux chat, implorant sa clémence,
Et payant de raisons le Raminagrobis :
« Laissez-moi vivre : une souris
De ma taille et de ma dépense
Est-elle à charge en ce logis ?
Affamerais-je, à votre avis,
L'hôte, l'hôtesse, et tout leur monde ?
D'un grain de blé je me nourris ;
Une noix me rend toute ronde.
À présent je suis maigre ; attendez quelque temps :
Réservez ce repas à messieurs vos enfants. »
Ainsi parlait au chat la souris attrapée.
L'autre lui dit : « Tu t'es trompée.
Est- ce à moi que l'on tient de semblables discours ?
Tu gagnerais autant de parler à des sourds.
Chat et vieux, pardonner ? Cela n'arrive guères.
Selon ces lois, descends là-bas,
Meurs, et va-t'en tout de ce pas
Haranguer les sœurs filandières.
Mes enfants trouveront assez d'autres repas. »
Il tint parole ; et, pour ma fable,
Voici le sens moral qui peut y convenir :
La jeunesse se flatte et croit tout obtenir ;
La vieillesse est impitoyable.

LA FONTAINE, *Fables*, XII, 5, 1694.

Notes :

– « payant de raisons » (v. 3). La souris pense racheter sa liberté par les arguments de son discours.

– « Raminagrobis » (v. 3). Ce nom désigne habituellement le chat.

– « Haranguer » (v. 20). Adresser une harangue, un discours solennel.

– « les sœurs filandières ». Les trois Parques, divinités antiques, qui filaient le destin des mortels.

1. Questions (4 points)

a) Comparez le titre et les vers 1 et 2 avec la fin de la fable (v. 24 et 25). Interprétez les reprises que vous observerez.

b) Expliquez : « Il tint parole » (v. 22).

2. Vous ferez le commentaire composé de cette fable (16 points).

Remarque sur le choix de ce sujet

Nous vous proposons ce sujet pour deux raisons. D'abord vous connaissez depuis longtemps les fables de La Fontaine et vous serez donc moins dépaysé(e) en abordant ce premier commentaire. Ensuite la fable présente l'originalité d'être un texte « mixte » : écrite en vers, elle est un texte poétique. Elle raconte une petite histoire, elle est donc un texte narratif*. Mais elle présente aussi un débat et une « morale » : elle est donc un texte argumentatif*. Ainsi vous anticipez sur l'étude des chapitres VI, VII et VIII de cet ouvrage.

A. Observons le texte

Avant de répondre aux questions et d'entamer la première phase du commentaire, appliquons les conseils donnés au chapitre précédent.

Ce qui frappe immédiatement le lecteur de cette fable, c'est sa simplicité. Deux personnages seulement, une histoire simple qui oppose un animal prédateur et sa proie et dont le dénouement ne surprend personne : le chat mangera donc la souris.

Le thème est très ancien, et les auteurs de dessins animés du XXe siècle l'ont également utilisé mais dans le registre comique. La Fontaine cherche-t-il lui aussi à nous faire sourire ? Pourquoi nous raconte-t-il encore une fois cette histoire sans surprise ? Pourquoi n'introduit-il aucun rebondissement, aucun personnage tiers qui modifie ou qui retarde le dénouement attendu ?

Autre question : pourquoi ne nous raconte-t-il qu'une partie seulement de la « prédation » ? Car il ne nous dit rien de la capture de la souris par le chat, qui précède le commencement de notre fable, ni rien non plus du repas du chat, qui mange la souris après la fin de la fable. Chronologiquement la fable prend place

dans le bref moment intermédiaire où la souris, qui n'a plus la liberté de ses mouvements, a encore celle de parler pour tenter de sauver sa vie.

Un conseil : soyez prudent(e) devant un texte simple, dont la compréhension ne pose pas de difficulté immédiate. Vous constatez que l'observation du texte nous conduit à nous poser d'autres questions qui sont précisément les questions importantes de tout commentaire : celles qui nous font nous interroger sur les intentions profondes de l'auteur. *En littérature la simplicité n'est pas la platitude.*

Conclusion de l'observation du texte

L'histoire du chat et de la souris, nous la connaissons bien, et La Fontaine sait que nous la connaissons bien. Nous pouvons donc supposer que l'intérêt de cette fable n'est pas dans un récit dont les phases sont connues de tous, mais ailleurs. Seule l'étude détaillée de la fable pourra nous permettre de le découvrir maintenant.

B. Répondons aux questions

Avant de lire les réponses rédigées qui vont suivre, nous vous conseillons de rédiger les vôtres en vous rappelant les conseils qui vous ont été donnés au chapitre précédent dans les « Notions de base » à propos du paragraphe et en ne dépassant pas un quart d'heure de travail pour chaque question.

a) Comparez le titre et les vers 1 et 2 avec la fin de la fable (v. 24 et 25). Interprétez les reprises que vous observerez.

Le titre de la fable, ainsi que ses deux premiers vers et ses deux derniers insistent sur les âges opposés des deux animaux en présence : l'un est jeune et l'autre vieux. Les vers 1 et 2 reprennent exactement les groupes nominaux du titre, mais dans un ordre inversé, sans doute par souci de variété. À la fin, les noms des animaux disparaissent et seuls subsistent les noms « jeunesse » et « vieillesse » : la fable désigne bien sûr le monde humain, elle a une vocation universelle.

Mais on peut aussi remarquer d'autres reprises. La naïveté et les illusions de la jeunesse sont signalées deux fois : « de peu d'expérience » et « se flatte ». Quant au chat, si sa cruauté figure à la fin de la fable, elle était déjà annoncée dès le début par « Crut fléchir ». Le verbe « croire », avec sa charge d'incertitude, laisse bien peu de chances à la souris d'échapper aux griffes du chat, d'autant plus que notre lecture est « préparée » : nous savons que « depuis toujours » les souris sont les proies des chats...

Ainsi encadrée, la fable est fortement schématisée, mais sa lecture est plus complexe qu'il n'y paraît. Car deux conflits nous sont racontés ensemble, celui des deux animaux en même temps que celui des deux générations dont les défauts respectifs sont soulignés.

b) Expliquez : « Il tint parole » (v. 22).

Les trois mots : « Il tint parole » terminent la partie proprement narrative de la fable, avant que le fabuliste reprenne à son tour la parole pour en tirer une moralité. Avec cette très brève conclusion La Fontaine s'évite la peine de raconter la suite qui est trop prévisible. Aucun sursis ne sera accordé à la souris. Si le chat « tint parole », ce ne peut être que par un acte : en mangeant la souris. Or précisément La Fontaine ne le dit pas, mais le laisse comprendre en utilisant une litote*. Ainsi la brutalité de l'acte, tout en étant dite, n'a pas été montrée.

Remarques à propos de ces réponses

Vous vous doutez bien que les questions d'observation ont pour but de vous mettre sur la bonne voie en vue du commentaire et non pas de vous égarer. Aussi nous vous conseillons, à propos de ce sujet comme de tous ceux sur lesquels vous travaillerez au cours de votre préparation, et bien sûr à propos du sujet de l'examen, de vous demander précisément sur quels aspects particuliers du texte les questions cherchent à orienter votre travail. Mais cette « aide » relative, ce travail préalable ne doivent pas être considérés par vous comme les seules directions à suivre au cours de votre commentaire.

Un conseil : *ne cherchez pas à dégager un plan de commentaire à partir des questions d'observation.* Deux ou trois questions ne pourront jamais qu'attirer votre attention sur des indices importants pour l'interprétation, mais vous devrez toujours compléter ces questions par un travail personnel.

Revenons aux questions que vous venez de traiter

Quel est le but de ces questions ?

La première cherche à vous faire prendre conscience de la structure globale de la fable en attirant votre attention sur deux moments importants : son début et sa fin (*cf.* chapitre II, 1, d). Mais elle cherche sans doute également à vous faire réfléchir sur son intention exacte.

La deuxième porte sur un élément isolé du texte. Pourquoi celui-ci plutôt qu'un autre ? On peut y voir deux raisons. D'abord ce passage est situé à la fin exacte de la partie narrative de la fable et il vous permet de prendre conscience de la construction du texte ; ensuite le procédé employé par La Fontaine, qui consiste à atténuer la violence qui serait trop dure si elle était évoquée directement, se retrouve ailleurs dans la fable. Il sera donc intéressant de chercher d'autres éléments relevant de la même intention.

Nous pouvons maintenant passer à la première phase de l'élaboration du commentaire composé.

C. Au fil du texte : recherchons la matière du commentaire

La phase de la méthode que nous abordons maintenant ensemble est très importante. À quoi servirait de construire un plan astucieux, original et progressif et de rédiger parfaitement si l'on n'avait rien que des miettes à mettre dedans ?

Il est évident aussi qu'on ne peut parvenir à construire un plan *précis* que si l'on dispose de suffisamment de matière pour envisager de la répartir non seulement entre les parties du devoir, mais également à l'intérieur des paragraphes constituant ces parties.

Nous allons donc rechercher ensemble cette « matière première » du commentaire. Bien sûr, au brouillon vous procéderez à plusieurs lectures successives et vous ne ferez pas toutes vos découvertes du premier coup. Quoi qu'il en soit nous vous conseillons de les classer, dans cette première phase, dans l'ordre du texte.

Quatre conseils pratiques

1. *N'écrivez ni sur le texte ni autour*, mais sur des feuilles indépendantes ; sans quoi votre texte sera rapidement illisible.

2. *Indiquez les numéros des lignes ou des vers* pour établir la correspondance entre vos remarques et le texte.

3. *Préférez toujours la phrase verbale* à la phrase nominale* pour noter vos remarques.* Ces phrases « toutes prêtes », même réduites à un sujet, un verbe et un complément, vous seront d'un plus grand secours, au moment de rédiger, que de simples mots isolés sur votre brouillon, que vous devrez alors traduire et « habiller » en phrases verbales.

Par exemple, au vers 2, à propos de « Crut », il est préférable de noter une phrase comme celle-ci : « Ce verbe annonce déjà l'échec du discours de la souris. » En effet cette phrase pourra être reprise telle quelle ou enrichie au moment de la rédaction, où il arrive qu'on manque un peu de temps. Si l'on se contente de noter au vers 2 : « illusion », on n'a pas tort, mais ce n'est pas une phrase. Au moment de rédiger il faudra obligatoirement développer autour de ce mot, donc perdre peut-être un peu plus de temps.

4. *Numérotez (avec un stylo de couleur) vos remarques* ; cette numérotation vous sera très utile quand vous devrez les regrouper et les classer pour bâtir votre plan (chapitre suivant).

Recherche vers par vers au brouillon

Nous avons fait précéder les remarques de questions telles que vous devez les poser quand vous observez attentivement un texte.

Vers 1 à 3 : introduction de la fable

LE VIEUX CHAT ET LA JEUNE SOURIS

1 Une jeune souris de peu d'expérience
Crut fléchir un vieux chat, implorant sa clémence,
Et payant de raisons le Raminagrobis :

Vers 1. *Pourquoi la souris est-elle qualifiée deux fois ?* Le sujet occupe tout le vers ; la souris est qualifiée deux fois dans le même sens : pour montrer sa naïveté, sa faiblesse dès le début, dans l'épreuve qui l'attend. Car nous savons, depuis que nous avons lu le titre, qu'une épreuve attend la souris, conformément aux habitudes de lecture des fables. (remarque 1)

Vers 2. *Pourquoi le verbe « croire » est-il placé en relief ?* C'est qu'il annonce déjà l'échec de la souris. De plus nous comprenons aussitôt qu'elle est déjà en position d'infériorité (remarque 2). La Fontaine nous place au moment d'extrême tension, celui où il ne reste plus à l'animal capturé que la défense par la parole, puisque la défense physique ou la fuite sont impossibles (remarque 3). Le vocabulaire dominant dans le vers tourne autour de la notion de pitié : « fléchir », « implorant sa clémence » (remarque 4).

Vers 3. La phrase se poursuit : aucune lenteur en ce début, car il est urgent pour l'animal comme pour le fabuliste d'aller au discours qui va constituer l'essentiel de la fable (remarque 5). Pour acheter sa vie, la souris n'a pas d'autre monnaie que des mots, des « raisons », des arguments (remarque 6).

Vers 1, 2, 3. *Pourquoi les deux personnages ne reçoivent-ils pas le même article dans le titre et au début de la fable ?* Le titre leur donne l'article défini. Ils sont connus, mais seulement du fabuliste. Quand nous entrons dans la fable, l'article change alors que les noms ne changent pas : chacun est à connaître, et n'est encore qu'un membre d'une espèce. Ce seul jeu sur l'article assure une complicité entre un narrateur qui sait et un lecteur qui ne sait pas encore et veut savoir (remarque 7).

Remarquons que chaque animal reçoit très vite les qualifications nécessaires pour le fonctionnement de la fable, qualifications conformes à la réalité où ce sont bien les chats qui mangent les souris et pas l'inverse ! C'est ainsi qu'« un vieux chat » devient au vers 3 « le Raminagrobis » (remarque 8).

Par là nous voyons que La Fontaine ne nous traite pas en lecteurs ordinaires, mais en lecteurs avertis, en lecteurs de ses propres fables : car il emploie pour le chat le nom qu'il lui donne dans une autre fable, « Le Chat, la Belette et le petit Lapin » (remarque 9).

Vers 4 à 12 : le discours de la souris

« Laissez-moi vivre : une souris
De ma taille et de ma dépense
Est-elle à charge en ce logis ?
Affamerais-je, à votre avis,
L'hôte, l'hôtesse, et tout leur monde ?
D'un grain de blé je me nourris ;
Une noix me rend toute ronde.
À présent je suis maigre ; attendez quelque temps :
Réservez ce repas à messieurs vos enfants. »

Vers 4. *Pourquoi le vers est-il plus court maintenant ?* Ici commence un discours qui va durer jusqu'au vers 12. Le mètre* s'abrège en octosyllabe : moins lourd et moins solennel que l'alexandrin, il convient pour traduire l'état d'urgence vitale dans lequel se trouve la souris (remarque 10).
Ses premiers mots ne trompent pas, ils vont à l'essentiel, grâce à l'impératif (remarque 11).
Le contre-rejet* d'« une souris » est intéressant à deux titres : d'une part il hâte le débit du discours de la proie, pressée d'aller au plus vite d'un argument à un autre, d'autre part il permet une nouvelle fois au fabuliste de confronter les deux personnages : au moyen de la rime des vers 3 et 4 qui met en parallèle leurs deux noms (remarque 12).

Vers 5. La souris développe maintenant son premier argument. Les deux animaux sont les hôtes de la même maison et la mission du chat est d'en chasser les rats et les souris ; il lui faut donc minimiser ses prélèvements, sa « dépense », tout en minimisant sa « taille ». Elle prépare ainsi l'argument qui finira son discours aux vers 11 et 12 (remarque 13).

Vers 6. *Pourquoi la phrase commencée au vers 4 est-elle terminée par un point d'interrogation ?* C'est une interrogation oratoire*. Il s'agit pour elle d'une très nette négation : « ma présence ne pèse pas sur les dépenses de cette maison » (remarque 14). Mais on aura noté qu'elle ne parle pas d'elle à la première personne directement, par souci d'objectiver sa situation devant le chat, elle évite de mettre trop en avant sa personne et cherche à se mettre, grâce aux mots, un peu à distance.
On voit que ce petit animal connaît les ruses du discours (remarque 15).

Vers 7 et 8. *Où veut-elle en venir en vouvoyant le chat ?* En prenant son interlocuteur à témoin, la souris, dans cette nouvelle interrogation oratoire, reprend le même argument en tentant de le rendre plus convaincant par des exagérations : l'emploi du verbe « affamer » dans le vers 7 et l'énumération des occupants de

la maison dans le vers 8. On notera qu'elle emploie le conditionnel et non le futur pour enlever un peu plus de réalité à son hypothèse (remarque 16).

Vers 1 à 8. L'introduction de la fable et le discours de la souris, s'ils sont distingués par le changement de mètre*, sont à l'inverse en continuité grâce aux deux seules rimes employées dans ce début. Le discours est ainsi dans le prolongement direct de la situation de départ, cela s'entend (remarque 17).

Vers 9. Le champ lexical* de la nourriture se renforce : en minimisant sa propre nourriture, la souris minimise sa propre taille (remarque 18). Le but de son argumentation reste le même : elle ne doit pas devenir la proie du chat. Ainsi en montrant que ses proies sont petites, elle montre qu'elle ne nuit pas aux maîtres de la maison, mais surtout elle montre qu'elle est elle-même une petite proie (remarque 19).

Vers 10. *Que veut-elle montrer avec cette « noix » ?* Remarquable image, par sa brièveté et sa simplicité. Pour donner force à son discours, elle se décrit, elle se fait voir au chat avec la même intention que dans le vers précédent ; car « Une noix » n'est pas une nourriture plus coûteuse à la maison qu'« un grain de blé ». Dans un effort d'autodérision, la souris s'identifie à la noix avalée : la rondeur de la noix devient la rondeur de son propre corps. En se chosifiant* elle se déprécie, espérant ainsi couper l'appétit du chat (remarque 20).

Vers 11 et 12. *Comment le discours de la souris s'achève-t-il ?* Ces deux alexandrins, avec leur rythme plus ample, vont conclure le discours de la souris (remarque 21). Si une simple noix peut l'arrondir, c'est qu'elle est maigre ; pour détourner l'appétit du chat, elle essaie de le différer d'abord (v. 11), et d'utiliser les sentiments « paternels » du chat. On remarque l'extrême déférence du petit animal captif à l'égard de la progéniture du chat (remarque 22).

Vers 13 : la charnière de la fable.

Ainsi parlait au chat la souris attrapée.

Ce vers, qui se trouve exactement à la moitié du cours de la fable, assure la transition entre les deux discours (remarque 23). *Pourquoi les mots sont-ils placés ainsi ?* Une fois de plus La Fontaine oppose les deux animaux, en les rapprochant ici au centre du vers autour de la césure* (remarque 24). Autre observation : la confirmation de la position d'infériorité de la souris. Le participe « attrapée » ôte presque toute efficacité au discours qu'elle vient de prononcer (remarque 25).

Vers 14 à 21 : le discours du chat.

L'autre lui dit : « Tu t'es trompée.
15 Est-ce à moi que l'on tient de semblables discours ?
Tu gagnerais autant de parler à des sourds.
Chat et vieux, pardonner ? Cela n'arrive guère.

Selon ces lois, descends là-bas,
Meurs, et va-t'en tout de ce pas
20 Haranguer les sœurs filandières.
Mes enfants trouveront assez d'autres repas. »

Vers 14. *La réponse du chat laisse-t-elle un espoir à la souris ?* Non. Avec un octosyllabe propre à résumer plus nettement l'essentiel (remarque 26) et en la tutoyant, il lui signifie aussitôt que sa défense n'aura servi à rien, par un passé composé qui semble tirer un trait sur tout ce qui vient d'être dit. On aura senti en passant la familiarité brutale de « L'autre » pour désigner le chat (remarque 27).

Vers 15. Le chat lui aussi use de l'interrogation oratoire*, pour dire l'inutilité des mots dans une telle situation (remarque 28).

Vers 16. Sans même le détour de l'interrogation oratoire, et avec* cynisme, le chat reprend l'expression familière : « autant parler à un sourd » pour l'appliquer à sa propre personne et répéter à la souris la même inutilité que dans le vers précédent (remarque 29).

Vers 17. *Pourquoi cette brièveté du premier hémistiche* ?* Il concentre autour de trois mots nus toute la brutalité du chat. Notons qu'ici l'adjectif « vieux » qui avait été auparavant « collé » au chat, se trouve détaché, préparant ainsi l'élargissement final (remarque 30). La vieillesse est donc une raison supplémentaire de ne pas « pardonner » les fautes de la souris. De quelles fautes s'agit-il ? Évidemment des larcins de la souris, évoqués notamment aux vers 9 et 10. L'infinitif interrogatif équivaut à une négation : un vieux chat ne pardonne pas, malgré la négation partielle employée dans le deuxième hémistiche : « ne [...] guères. » (remarque 31).

Vers 18. *Pourquoi revient-on maintenant à l'octosyllabe ?* Le fabuliste accélère la marche à la mort de la souris (remarque 32). « Selon ces lois » assure la transition avec les quatre vers qui précèdent, tous occupés à annuler les paroles de la souris. Il faut noter l'abus de langage : rien de ce que le chat a évoqué n'est une loi. En feignant d'être simple exécuteur obéissant à des « lois », le chat donne une apparence de justification à sa motivation essentielle : son propre appétit (remarque 33).
Un premier impératif complète le vers : « descends là-bas » évoque, malgré l'adverbe de lieu encore un peu vague, une mort infernale, au sens étymologique*, c'est-à-dire souterraine (remarque 34).

Vers 19 et 20. Deuxième impératif, monosyllabique*, net et brutal : « Meurs » détaché en tête du vers tombe comme une sentence sans appel. On sait que la souris ne répondra pas (remarque 35) ; mais le chat dans sa cruauté rajoute une dernière moquerie. Il la renvoie plaider sa cause devant d'autres juges, irréels

parce que mythologiques, alors qu'il a déjà prononcé l'arrêt de mort. Par un troisième impératif il expédie sa proie en enfer avec précipitation : « tout de ce pas » signifie « sans tarder, sans t'arrêter », et il revient avec mépris sur la maladresse des paroles de la souris : « Haranguer » est une antiphrase* ironique (remarque 36).

Vers 21. *Comment le chat achève-t-il son discours ?* Il reste au chat, pour le plaisir, puisque la cause est entendue, à répondre pour finir à l'« argument » qui terminait le discours de la souris. Sa motivation réelle apparaît alors sans masque ; faisant passer son appétit présent avant celui de ses « enfants » (remarque 37), il s'offre même la joie cruelle de reprendre le mot que la souris avait employé pour évoquer sa propre mort : le « repas », qu'il s'offre maintenant, dans le non-dit* de cet alexandrin conclusif (remarque 38).

Vers 22 à 25 : la fin de la fable.

Il tint parole ; et, pour ma fable,
Voici le sens moral qui peut y convenir :
La jeunesse se flatte et croit tout obtenir ;
25 La vieillesse est impitoyable.

Vers 22 et 23. *Pourquoi le fabuliste intervient-il directement ?* « Il tint parole », qui fait l'objet de la deuxième question d'observation, a été commenté ci-avant (remarque 39). Le fabuliste reprend la parole dans le même vers, enchaînant toujours rapidement. En lisant « ma fable », nous nous sentons traités comme des connaisseurs de la forme poétique pratiquée par La Fontaine : nouvel indice de la connivence établie entre lui et nous.
Il sait aussi que nous connaissons les conventions de la fable et que nous attendons la morale ou moralité attachée d'ordinaire au récit (remarque 40). Observation importante : le fabuliste sait également que si son récit est simple, sa morale ne l'est pas ; il semble presque proposer une discussion, en tout cas sa prudence est remarquable. Ce « sens moral » n'est sans aucun doute pas le seul, il est un parmi d'autres puisqu'il « *peut* y convenir ». La fable ne cherche pas à donner une leçon toute prête, elle est plutôt un essai, une tentative pour trouver en même temps que le lecteur un sens à l'événement qui fait l'objet du récit (remarque 41).

Vers 24 et 25. *La jeunesse et la vieillesse sont-elles renvoyées dos à dos ?* Utilisant pour finir les deux mètres qu'il a fait alterner au long de la fable, le fabuliste conclut avec deux sentences*. Dernier parallèle, mais maintenant les noms des animaux ont disparu. La difficulté est de comprendre sur quel ton sont dites ces sentences. Sont-ce deux reproches ou deux constats ? Ou l'un puis l'autre ? Reprocher à la jeunesse ses illusions est-il aussi sévère que de reprocher à la vieillesse son manque de pitié ? (remarque 42) Nous pourrons répondre peut-

être avec plus de sûreté à ces questions quand nous aurons pris un peu de recul, dans le chapitre suivant.

Remarques sur cette recherche au fil du texte

Vous avez aussi observé que le nombre de remarques est supérieur au nombre de vers. On pourrait certainement les multiplier encore. Mais il y aurait un risque contre lequel nous vous mettons en garde : celui de perdre la vision globale du texte.

Vous avez observé aussi que les remarques ne sont pas du même type : certaines portent sur des éléments isolés, d'autres sur un vers entier ou sur des éléments relevés dans plusieurs vers.

UN CONSEIL : Commencez donc le travail de regroupement des remarques dès la recherche au fil du texte.

EXERCICES

Vous vous efforcerez de faire ces exercices en temps limité. Comme les textes ne sont pas très longs, vous ne dépasserez pas une heure. Vous comparerez ensuite votre travail avec le corrigé.

EXERCICE 1

Recherche au fil du texte

Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Evêque envièrent à Madame Aubain sa servante Félicité.

Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse qui n'était pas cependant une personne agréable.

Entraînez-vous à la recherche au fil du texte sur ce court passage en prose.

Il s'agit des deux premiers paragraphes de « Un cœur simple », le premier des *Trois Contes*, de Gustave Flaubert, publiés en 1877.

EXERCICE 2

Recherche au fil du texte

Entraînez-vous à cette recherche pour le poème de Nerval « Une allée du Luxembourg ». Voir le texte au chapitre II, exercice 2. Vous ferez une synthèse de vos remarques et de vos impressions après l'étude de chacune des strophes.

CORRIGÉ DES EXERCICES

EXERCICE 1

Lignes 1 à 3. Cette première phrase est remarquable par la densité des informations qu'elle contient. Examinons-les l'une après l'autre. La première est une indication de durée : la période embrassée est longue, le récit qui débute ainsi sera sans doute celui de toute une vie. Le groupe sujet nous renseigne sur le milieu social : la bourgeoisie d'une petite ville normande. Le verbe et le premier complément nous apprennent que la maîtresse est elle aussi une bourgeoise et que ce milieu est traversé par des jalousies : on s'y connaît, on s'y observe. Enfin Flaubert a gardé pour la fin le personnage de la servante : elle n'a qu'un prénom, quand sa maîtresse avait un titre, « Madame », et un nom propre, « Aubain ». La hiérarchie des rapports sociaux est nettement marquée. Cependant le prénom du personnage n'est sans doute pas choisi au hasard : la « félicité », c'est aussi le bonheur. Une question peut être alors posée en ce début de récit : la vie de cette servante pourra-t-elle être dite heureuse ?

Lignes 4 à 7. Voilà pourquoi la maîtresse est enviée : le salaire et les travaux accomplis, dans des groupes volontairement très inégaux, indiquent l'exploitation de Félicité. L'accumulation des verbes met l'accent sur ses talents qui dépassent ceux d'une servante ordinaire et sont aussi ceux d'une paysanne. L'imparfait donne à la série des verbes une grande « épaisseur », faite de durée et de répétition.

Lignes 7 à 9 (fin). L'énumération débouche de façon un peu inattendue sur un verbe au passé simple : « resta ». C'est que ce passé est datable ; on en connaît le début et la fin : « un demi-siècle ». À la fin de ce second paragraphe Flaubert, après avoir amorcé un portrait de la servante, amorce celui de sa maîtresse. À l'activité et au dévouement de Félicité, Flaubert oppose, avec une litote* qui l'aggrave, le caractère antipathique de Madame Aubain.

EXERCICE 2

Avant de lire ce corrigé, demandez-vous si vous avez posé les bonnes questions. En voici quelques-unes :

– Première strophe : d'où vient l'impression de fraîcheur et de légèreté ?

– Deuxième strophe : effet produit par l'introduction de la première personne dans le poème ? Pourquoi le conditionnel ?

– Troisième strophe : effet produit par l'emploi du passé composé ?

Le titre. Il indique avec précision un lieu dans Paris. Lieu de passage, « Une allée », et lieu de détente, le jardin « du Luxembourg ». Ces deux fonctions du lieu annoncé dans le titre, passage et détente, seront confirmées plus loin et réunies dans le thème de la rencontre.

Vers 1. Le sujet est repris et précisé après le verbe, provoquant une brève attente du lecteur. Le verbe « passer » apparaît dès le début, il reviendra au dernier vers : la « jeune fille » est une

« passante », le poème raconte une rencontre.
Le verbe est au passé- composé : la rencontre est racontée comme si elle venait de se produire. Le passé-composé narre les conséquences présentes d'une action passée.

Vers 2. Enjambement* qui donne du dynamisme à la lecture, donc au passage du personnage. Même impression produite par les deux adjectifs, mais à la vitesse s'ajoute la grâce. La comparaison avec « l'oiseau » récapitule toutes ces notations.

Vers 3. Vers descriptif constitué d'une simple phrase nominale*. L'éclat de la fleur rejaillit sur le personnage qui la tient.

Vers 4. Construction identique dans ce vers. La jeune fille chante : comme elle était porteuse de lumière, elle est porteuse de musique, la musique à la mode, populaire.

Première strophe *(récapitulation).* Vocabulaire simple, syntaxe simple. Personnage jeune, frais, neuf, qui rayonne : d'elle se dégagent des sensations que quelqu'un reçoit (nous saurons qui dans la strophe suivante). Rythme léger et régulier, comme celui d'une chanson : à mettre en relation avec le titre du recueil. Une ode est une chanson, une odelette est donc une chansonnette. Impression globale : légèreté, mais cette impression est « passée ».

Vers 5. Le présentatif* « C'est », complété par les pronoms relatifs « dont » et « qui » commande toute la strophe constituée d'une seule phrase : le groupe nominal mis en relief est « la seule au monde ». Le présent maintient encore le personnage sous notre regard bien que nous sachions que son passage appartient au passé.

Vers 6. Ici seulement l'énonciation* apparaît complètement. La première personne renvoie au poète : musique + émotions personnelles + emploi de la 1re personne = lyrisme*. La communion amoureuse est évoquée, notons-le bien, au conditionnel, comme une pure hypothèse.

Vers 7 et 8. L'espoir d'un échange, d'une relation même muette par le seul moyen du regard, se poursuit ; et le fort contraste entre « ma nuit profonde » et « l'éclaircirait » indique en même temps la solitude désespérée du poète et le caractère vital pour lui de la rencontre. La reprise de l'adjectif « seul » donne au personnage de la passante un pouvoir presque magique et irremplaçable.

Deuxième strophe *(récapitulation).* Toute la strophe est donc encore consacrée à la passante qui prend maintenant un caractère exceptionnel contrastant avec la strophe précédente. Les deux conditionnels accentués par la rime et le point d'exclamation correspondent-ils à un souhait ou à un regret ? La troisième strophe nous renseignera nettement.

Vers 9. Retour à la réalité, après l'éclaircie dans la grisaille. Plusieurs ponctuations fortes coupent ce vers et les suivants, traduisant une émotion ou une hésitation, ou encore un refus de reconnaître la solitude trop réelle… À propos de « ma jeunesse est finie », un coup d'œil aux dates fournies dans le paratexte permet de se rendre

compte que l'auteur parle ici comme un vieillard résigné alors qu'il est en pleine jeunesse, signe d'un profond accablement.

Vers 10. L'énonciation* se complète encore ici avec l'apparition de la deuxième personne du singulier : « as lui ». Le dialogue a bien lieu, mais *après* la rencontre, il est donc forcément fictif et n'existe que par le poème. On retrouve le passé composé de la première strophe, ainsi que certaines sensations du début, comme l'éclat lumineux du vers 3.

Vers 11. La structure du vers est récapitulative et rétrospective. Le poète énumère ici les *traces* de la passante. Dans ce dernier regard en arrière, il ajoute même une sensation olfactive absente de la première strophe, mais contenue en puissance dans la fleur. L'« harmonie » peut avoir deux sens : un premier, musical, peut renvoyer au « refrain » chanté par la passante au vers 4 ; le deuxième, plus probable à la fin du poème, est l'union des deux cœurs rêvée au vers 6.

Vers 12. Le « bonheur » résume en un seul mot toutes les valeurs dont la passante était porteuse, mais l'imparfait du verbe « passer » renvoie ce bonheur dans un temps maintenant bien coupé du présent. Le poète qui n'a pas su l'arrêter dans la réalité et n'a su que le fixer dans un poème ne peut que constater cette coupure dans le temps dans un cri douloureux.

Troisième strophe *(récapitulation).* Si l'on met en rapport de sens les mots placés à la rime, tout le poème se trouve résumé : l'« harmonie » est « finie » et ce qui a « lui » d'abord, a « fui » maintenant. La légèreté de la première strophe puis l'élan de l'exclamation de la deuxième sont remplacés par les hésitations et les silences douloureux de cette dernière strophe.

EXERCICES NON CORRIGÉS

EXERCICE 3

Recherche au fil du texte

Extrait d'un poème en prose.

Par les deux fenêtres qui sont en face de moi, les deux fenêtres qui sont à ma gauche et les deux fenêtres qui sont à ma droite, je vois, j'entends d'une oreille et de l'autre tomber immensément la pluie. Je pense qu'il est un quart d'heure après midi : autour de moi, tout est lumière et eau. Je porte ma plume à l'encrier, et jouissant de la sécurité de mon emprisonnement, intérieur, aquatique, tel qu'un insecte dans le milieu d'une bulle d'air, j'écris ce poème.

Paul CLAUDEL, « La Pluie », *Connaissance de l'Est*, 1897.

EXERCICE 4

Recherche au fil du texte

Extrait d'un roman du XIXe siècle.

La comtesse Gina Pietranera, jeune veuve qui vient de repousser deux offres de mariage, rentre au château

de Grianta sur les bords du lac de Côme, en Italie du Nord.

L'âme mobile de la comtesse embrassa avec enthousiasme l'idée de ce nouveau genre de vie ; il y avait vingt ans qu'elle n'avait habité ce château vénérable s'élevant majestueusement au milieu des vieux châtaigniers plantés du temps des Sforce. Là, se disait-elle, je trouverai le repos et, à mon âge, n'est-ce pas le bonheur ? (Comme elle avait trente et un ans, elle se croyait arrivée au moment de la retraite.) Sur ce lac sublime où je suis née, m'attend enfin une vie heureuse et paisible.

Je ne sais si elle se trompait, mais ce qu'il y a de sûr c'est que cette âme passionnée, qui venait de refuser si lestement l'offre de deux immenses fortunes, apporta le bonheur au château de Grianta. Ses deux nièces étaient folles de joie. – Tu m'as rendu les beaux jours de la jeunesse, lui disait la marquise en l'embrassant ; la veille de ton arrivée, j'avais cent ans.

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, 1839.

Note : les Sforce (ou Sforza) désignent la grande famille qui régna au XVe siècle sur le duché de Milan.

EXERCICE 5

Recherche au fil du texte

Un sonnet.

Les poissons écaillés aiment les moites eaux,
Les fleuves et les lacs ; les animaux sauvages
Aiment les bois touffus, les creux et les bocages,
Et l'air doux et serein est aimé des oiseaux ;

Les grillons babillards aiment l'émail des preaux,
S'égayent au printemps parmi le vert herbage,
Les lézards et serpents envenimés de rage
Aiment des murs rompus les humides caveaux.

Bref, naturellement chacun aime et désire
Le lieu originel d'où sa naissance il tire
Auquel mêmes il doit résider longuement.

L'homme seul, déviant comme plante divine
Du ciel spirituel sa féconde origine,
Préfère à sa patrie un long bannissement.

Jean-Baptiste CHASSIGNET, *Le Mépris de la vie et la Consolation contre la mort*, 1594.

Notes : « écaillés » signifie « couverts d'écailles » ; « babillards », « bavards » ; les « preaux » sont les prés, les prairies ; « mêmes » peut porter l'accent circonflexe et compte ainsi, grâce à la liaison, pour deux syllabes.
Si vous trouvez ce sonnet trop difficile, vous pouvez ne commenter au fil du texte que les deux quatrains.

EXERCICE 6

Recherche au fil du texte

Extrait d'un roman moderne.

En Océanie, les îles semblent jaillir lentement de la mer ; de la goëlette qui en approche, on les regarde curieusement s'élever et grandir. Avant de trouver la passe, le navire longe le récif extérieur où les lames se brisent et glissent à la surface d'une sorte de boulevard de corail, puis pénètre dans le lagon transparent, pur, semé d'énormes madrépores gris, verts, roses, blancs et propres à en faire adorer la vie.

À terre, un sentiment nouveau saisit : celui de la dissolution, de la malpropreté, de la corruption des êtres et des choses, de la mort. Le sol est un terreau noir, croulant, miné par des galeries sans nombre qu'ont creusées les crabes gris et poussiéreux, peuplade vigilante des rives de la lagune : au bruit des pas, ils disparaissent, puis peu à peu, rassurés, par milliers sortent lentement de leurs trous. Ce fourmillement de crustacés inquiète par son immensité et son silence ; ils ont tout dévasté, pas un brin d'herbe ne survit.

Jean REVERZY, *Le Passage*, © Le Seuil, 1955.

BILAN

■ **Pas de « matière première » pour le commentaire composé sans une « empoignade » avec le texte, ligne à ligne ou vers après vers.**
■ **Il ne s'agit pourtant que d'une étape de découverte et d'accumulation, essentiellement juxtalinéaire.**

□ **Dans l'étape qui va suivre vous aurez à relire à la fois le texte et vos notes de façon méthodique, afin de dégager des axes de lecture* autour desquels vous bâtirez le plan de votre commentaire.**

Élaborer le plan du commentaire

1. SELON QUELS CRITÈRES REGROUPER LES REMARQUES ?

A. Les axes de lecture

Pour mériter son qualificatif de « composé », votre commentaire ne peut en aucun cas se réduire à une série de remarques juxtalinéaires, c'est-à-dire suivant l'une après l'autre les lignes du texte.

Le travail que nous venons de faire dans le chapitre précédent sur la fable de La Fontaine, pour important qu'il vous paraisse, ne peut donc être, répétons-le, qu'un point de départ, un « stock de données » qui doit toujours être enrichi, mais en aucun cas il ne peut être considéré comme un travail achevé.

Il faut donc procéder au regroupement de ces remarques. Mais selon quels critères ? C'est ici que les « axes de lecture »* vont nous être très utiles (quand vous serez bien entraîné(e) à lire et commenter des textes, vous saurez même les utiliser dès le début de votre travail, comme un véritable instrument d'exploration des textes).

Qu'est-ce qu'un axe de lecture ?

Si vous pratiquez la lecture méthodique* à l'oral, vous êtes habitué(e) à cette notion et à son emploi pour l'explication des textes. Sinon, vous comprendrez plus aisément sa signification en vous souvenant qu'on dit aussi, pour indiquer à peu près la même chose, une « piste de lecture », ou encore une « direction de lecture ». Axe, piste, direction : vous constatez que tous ces mots indiquent *un mouvement* passant à travers le texte.

Que signifie par ailleurs le mot « lecture » dans l'expression « axe de lecture » ? Il ne s'agit pas de la première lecture, mais d'une relecture, une lecture qui explique, qui explore, et qui découvre le sens et l'intérêt littéraire du texte.

L'axe de lecture c'est un chemin qui vous évite, ainsi qu'à votre lecteur, d'avancer à tâtons dans le texte ; grâce à lui votre lecture est orientée, elle a un but.

Comment choisir un axe de lecture ?

Nous verrons plus loin que selon les types et les genres de textes littéraires certains axes de lecture sont plus adaptés et plus productifs que d'autres. Il est

donc important que vous les connaissiez. Mais rien n'évitera jamais l'« empoignade » avec le texte pour réussir un commentaire car il n'existe pas d'« ouvre-boîte » magique qui permettrait d'entrer comme par miracle dans tous les textes !

C'est pourquoi il est important d'*essayer* différents axes de lecture afin :

a) si l'axe est moyennement productif, d'en tirer un paragraphe,

b) si l'axe est très productif, d'en tirer une partie.

B. Quels axes de lecture pour la fable « Le vieux chat et la jeune souris » ?

Nous vous proposons, pour ce premier commentaire, d'explorer les pistes ou axes suivants :

1 – le fabuliste, sa fable et son lecteur,

2 – les deux discours,

3 – l'opposition des personnages,

4 – la violence de la loi du plus fort,

5 – le « sens moral » de la fable.

Ajoutons à ces axes les deux que nous pouvons déduire des deux questions d'observation :

6 – le mouvement d'ensemble de la fable (à partir de la question 1),

7 – les atténuations de la violence (en complétant la question 2).

Voyons maintenant, en suivant chacun de ces axes, dont l'ordre n'est pas préconçu, quelles remarques relevées au fil du texte nous rencontrons. C'est maintenant que la numérotation de ces remarques nous sera utile.

On peut bien sûr procéder autrement : de façon plus empirique, en relisant plusieurs fois le texte et les remarques, surligneurs ou crayons de couleurs en main, et en regroupant par « familles » les remarques apparentées.

Chacun, selon son tempérament et ses capacités de synthèse, choisira la démarche qui lui convient le mieux. *L'essentiel est de parvenir à des regroupements cohérents dans lesquels chaque remarque trouve une place.*

2. RÉPARTIR LES REMARQUES

A. Paragraphes et parties. Pourquoi trois parties ?

1. La hiérarchie des éléments du devoir

Il importe de bien distinguer entre ces deux « formats » de texte. Nous avons déjà abordé la notion de paragraphe dans les notions de base fournies au chapitre II, ainsi qu'au début du corrigé des exercices de ce même chapitre.

Reprenons notre comparaison en la schématisant :

devoir = ensemble de parties = ensembles de paragraphes,

comme

maison = ensemble de murs = ensembles de briques.

Le but de cette comparaison est de faire apparaître *l'unité du devoir et la hiérarchie des éléments qui le composent* :

- un paragraphe contient une ou des remarques,
- une partie contient des paragraphes,
- un devoir contient des parties.

L'introduction et la conclusion sont des parties du devoir.

La hiérarchie entre les éléments constitutifs du devoir doit apparaître à l'œil de votre lecteur par des « blancs » proportionnels à l'importance du morceau de texte qui suit.

Appliquez strictement cette disposition :

- on va *à la ligne* avant de commencer un paragraphe,
- on saute *une ligne* avant de commencer une partie.

2. La hiérarchie n'est pas seulement visuelle

Ce qui fait la différence entre le paragraphe et la partie ne doit pas être la décision arbitraire de l'auteur du commentaire, mais un choix reposant sur l'importance des contenus de l'un et de l'autre.

La partie obéit à un point de vue plus large, plus général, que le paragraphe. Elle rassemble des paragraphes apparentés dans une perspective commune qui n'apparaîtrait pas si le paragraphe restait isolé.

Le rapport du paragraphe à la partie est le même que celui de la remarque au paragraphe.

Mais quand on commence à regrouper et répartir les remarques entre les axes de lecture, on ne sait pas à l'avance ce qui va devenir paragraphe et ce qui va devenir partie. *Il arrive souvent qu'un paragraphe se mette à « grossir » au brouillon et à se diversifier au point qu'il faille le diviser en deux et même quelquefois au point qu'il faille en faire une partie du devoir.*

Il faut donc être capable de modifier son plan assez tôt pour que le devoir terminé ne soit pas déséquilibré.

3. Pourquoi trois parties dans un développement ?

Nous venons d'aborder la notion d'*équilibre*. Nous avons abordé précédemment, à propos des axes de lecture, la notion de *mouvement*. Ces deux notions réunies peuvent vous faire comprendre pourquoi l'on vous conseille de construire un plan en trois parties.

Il ne s'agit pas d'une règle, mais d'un usage.

Pourquoi trois plutôt que deux ? Avec deux parties en effet le devoir ne manquera pas d'équilibre, si elles sont de taille sensiblement égale. Mais on risque alors de manquer de dynamisme, de mouvement, de variété. Deux parties risquent aussi d'être assez longues et massives.

Pourquoi trois plutôt que quatre ? Quatre parties ne sont bien sûr pas absolument interdites, mais alors les risques sont inverses. Répartie en quatre parties, la matière risque d'être trop fragmentée, voire dispersée, et le devoir peut alors manquer d'unité.

Il n'y aucune magie dans le chiffre trois qui vous est souvent recommandé. Comme vous le voyez, c'est surtout pour des raisons pratiques, pour le confort de l'écriture et de la lecture de votre devoir que vous devez vous efforcer de suivre cette répartition en trois parties.

B. Quels paragraphes et quelles parties pour le commentaire de la fable ?

Procédons à la mise en relation des axes et des remarques numérotées :

1. Le fabuliste, sa fable et son lecteur : remarques 1, 7, 9, 40, 41.
2. Les deux discours : de la souris, remarques 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23 ; du chat, remarques 26, 27, 28, 32, 36, 38.
3. L'opposition des personnages : remarques 1, 2, 8, 12, 16, 24 et question d'observation 1.
4. La violence de la loi du plus fort : remarques 3, 11, 15, 25, 27, 29, 32, 33, 35, 36, 37.
5. Le « sens moral » de la fable : remarques 4, 30, 31, 41, 42 et question d'observation 1.
6. Le mouvement d'ensemble : remarques 3, 5, 10, 17, 18, 21, 23, 26, 32, 39 et question d'observation 1.
7. Les atténuations de la violence : remarques 20, 31, 33, 36, 39 et question d'observation 2.

Vous constatez que certaines remarques figurent dans deux séries : le texte est donc riche, il ne faut pas s'en étonner.

Nous pouvons maintenant faire quelques prévisions à partir de cette répartition.

L'axe « les deux discours » est très riche : il devrait sans doute devenir une partie. Rien d'étonnant quand on constate que les discours occupent 17 vers sur les 25 de la fable…

Les autres axes peuvent être réunis en deux ensembles, deux autres parties à venir.

Les axes portant sur ***la morale de la fable*** :

– *« la violence… »*,
– *« les atténuations de la violence »*,
– *« le sens moral… »*.

Les axes portant sur ***l'ensemble de l'histoire contée par la fable*** :

– *« le mouvement d'ensemble »*,
– *« l'opposition des personnages »*.

L'axe « le fabuliste… » ne pourra sans doute donner qu'*un paragraphe*. Il faudra donc le rattacher à l'un des trois ensembles ébauchés ci-dessus. Avant de donner une allure définitive à notre plan de commentaire, réfléchissons aux problèmes posés par le classement et l'ordre des parties.

3. ORDONNER LES PARTIES

A. Les différents types de plan

Les instructions officielles, que nous vous invitons à relire en détail au chapitre I, nous suggèrent plusieurs types d'organisation du commentaire. Résumons-les en les complétant de quelques observations.

Ce que l'on peut faire

1. ***« Aller de l'observation à l'interprétation »*** ; dans ce cas les premières parties rassemblent des séries d'indices qui caractérisent le texte, la dernière tente d'approfondir le sens à partir des constatations fournies par les deux premières.

2. ***« Reconstruire les étapes successives de la lecture et de la découverte »*** ; dans ce cas, le commentaire « mime » la construction du sens par un lecteur d'abord « naïf », puis progressivement informé par le texte, jusqu'à la pleine compréhension et au jugement personnel.

3. ***« S'inspirer des structures mêmes du texte et de sa composition »*** ; dans ce cas la disposition du commentaire ressemble à une série de bilans partiels correspondant aux mouvements successifs du texte et débouchant sur un bilan global.

4. ***« Organiser [le] commentaire d'après les effets qui [se] développent [dans le texte] »*** ; dans ce cas, l'organisation s'apparente à ce qu'on appelle parfois un plan « thématique », mais il s'agit bien d'un « bilan de lecture », car les effets sont ceux produits sur le lecteur, auteur du commentaire.

Ces quatre possibilités d'organisation du commentaire sont très ouvertes et vous laissent en fin de compte *une grande liberté*.

Cependant les instructions officielles rappellent aussi deux graves défauts à éviter.

Ce qu'on ne doit pas faire

1. *« Une présentation qui distinguerait artificiellement entre le fond et la forme »* ; en effet comme nous l'avons vu dans le chapitre II, le procédé littéraire est un *moyen* d'expression, son étude n'a d'intérêt que par rapport aux idées ou aux sentiments qu'il sert et dont il ne doit pas être séparé.

2. *« [Une présentation] qui ferait se succéder au fil du texte, sans lien entre elles et sans perspective, des remarques ponctuelles et discontinues. Un commentaire ne saurait consister en une poussière de remarques. »* Les instructions se terminent sur le danger le plus grave. **« S'inspirer de sa composition »** (point 3 ci-dessus) n'autorise pas le commentateur à suivre mot à mot et ligne à ligne le texte à commenter.

Répétons-le, dans ce cas le commentaire ne peut plus être dit « composé ».

Ce que le plan doit toujours être : progressif

Quel que soit l'ordre adopté parmi les quatre types possibles, efforcez-vous de classer vos parties *dans un ordre croissant d'intérêt et de complexité*. Cet ordre est aussi recommandé à l'intérieur des parties.

Allez toujours du plus évident au moins apparent, du plus simple au plus complexe. Donnez toujours une « perspective » à votre commentaire, en conduisant votre lecteur d'un point à un autre, en orientant *votre commentaire.*

B. Quel plan pour le commentaire de la fable ?

Vous allez découvrir maintenant le plan détaillé d'un commentaire composé de la fable « Le vieux chat et la jeune souris ». Il s'agit seulement du plan du développement, nous examinerons seulement ensuite le cas de l'introduction et de la conclusion.

Un conseil : Efforcez-vous en rédigeant votre plan détaillé d'employer des phrases verbales plutôt que des « étiquettes » nominales, comme nous vous l'avons conseillé pour vos remarques au fil du texte et pour la même raison : faciliter par avance la rédaction définitive. Par exemple nous pourrions « étiqueter » les trois parties du plan que nous vous proposons ci-dessous : 1. le récit,

2. les discours,

3. la morale.

Ce plan est bien celui que nous allons suivre, mais nous préférons enrichir les formules-titres des parties pour la raison que nous venons d'énoncer.

Plan proposé

I. Le récit : une histoire simple et brutale

I. 1. *Des données simples fournies par le titre et confirmées dans la fable* : une fable à deux personnages, un fort et un faible, un prédateur et une proie, comme dans de nombreuses autres fables, particulièrement des premiers livres (« Le loup et l'agneau » par exemple).

I. 2. *Le schéma narratif de la prédation est réduit à sa dernière phase :* pas de préparatifs, ni d'affût, pas de chasse, ni de poursuite. Le récit commence après la capture et s'arrête juste avant la mort de la souris.

I. 3. *Les personnages :* ils sont typés et nettement opposés. Le motif unique de leur action est la nourriture : manger pour l'un, ne pas être mangée pour l'autre. Le champ lexical de l'alimentation le confirme.

I. 4. *L'enjeu de l'action des personnages est la vie même de l'un des personnages.* Pas de tiers, pas d'auxiliaire, un vrai face-à-face simple et brutal.

Transition : si cette histoire est simple et son dénouement prévisible, La Fontaine l'« habille » et l'enrichit au moyen des deux discours.

II. Les discours : leur importance dans la fable

II. 1. *Deux discours bien repérables qui se substituent au récit.* Ils sont encadrés et symétriques. Parler c'est agir, et pour la souris parler c'est vivre.

II. 2. *Le discours de la souris :* il est perdu d'avance (v. 2), il vise la persuasion, il vouvoie le chat, il tente de différer la prédation en interposant des tiers absents (les hommes, les « enfants du chat ») et de détourner l'appétit du chat sur une autre proie : la souris elle-même un peu plus tard. Manœuvre inutile et maladroite.

II. 3. *Le discours du chat :* il est gagnant d'avance (v. 13 et 14), il vise la justification cynique de son acte, il méprise et tutoie la souris, il accélère la prédation en refusant les échappatoires et les manœuvres dilatoires de la souris.

Transition : le récit et les discours font triompher le fort. Cette histoire terrible pourrait justifier la condamnation des fables par Rousseau ! La violence et sa victoire posent donc un problème.

III. La violence : légèreté de la fable et gravité de la morale.

III. 1. *La violence affleure sans cesse.* Et particulièrement au début et à la fin .

III. 2. *L'art du fabuliste consiste à alléger son propos.* Le fabuliste doit communiquer sans heurt avec son lecteur. Il a recours à l'image pittoresque et drôle (v. 9 et 10), aux types connus du lecteur (v. 3), à la généralisation qui noie le cas particulier dans le pluriel (v. 15, 16, 18), à l'euphémisme* (v. 18 : « là-bas »), à la périphrase mythologique* (v. 20), au raccourci (v. 22 : « Il tint parole »).

III. 3. *Gravité de la morale.* Grâce aux atténuations le lecteur peut aborder plus librement une morale complexe.
Morale pessimiste : jeunesse et vieillesse sont également condamnées. L'une pour les illusions dont elle se berce, l'autre pour sa cruauté.
Morale lucide : il faut reconnaître les « lois » de la vie et de la mort.
Morale inachevée : au-delà des deux modèles repoussés, entre la jeunesse présomptueuse et la vieillesse cruelle, La Fontaine ne nous propose rien d'autre, pas d'attitude moyenne, pas de troisième voie.

Remarques sur ce plan

a) Les axes de lecture

Vous aurez constaté que certains axes ne se retrouvent pas inchangés dans le plan proposé. Ils ont été reformulés et leurs contenus répartis parfois sur divers paragraphes et parties. Cependant il est facile de voir que la tripartition n'a pas été modifiée.

L'axe 2 a donné naissance à la partie II.
Les axes 6 et 3 ont donné naissance à la partie I.
Les axes 4, 7 et 5 ont donné naissance à la partie III.
Le contenu de l'axe 1 se retrouve dans les parties I et III.

b) L'ordre adopté

Il est progressif : il va de l'extrême simplicité de l'histoire racontée à la complexité de la morale.
Il s'inspire de la structure de la fable : dans la partie II, en consacrant un paragraphe aux deux discours dans l'ordre où ils se suivent dans le texte.
Il accorde une grande importance aux effets produits sur le lecteur par la fable : une fable est une conversation qui doit plaire, ne pas lasser, ne pas heurter la sensibilité du lecteur.

c) La culture littéraire

Vous remarquez aussi que des connaissances littéraires ont servi à enrichir le plan : c'est le cas au début lorsque notre fable est rapprochée d'autres fables ; c'est le cas encore lorsque dans une transition la condamnation des fables par Rousseau est rappelée ; c'est enfin le cas à propos des atténuations relevées dans la troisième partie, qui sont conformes aux règles du classicisme*.
Ces connaissances sont souvent déterminantes pour l'interprétation d'un texte, elles permettent de le mettre en relation avec un contexte historique et artistique.
Ces connaissances ne peuvent évidemment pas sortir du texte ou du paratexte, vous ne pourrez les acquérir qu'en vous cultivant et en lisant.

EXERCICES

EXERCICE 1

Entraînement au regroupement des remarques juxtalinéaires selon des axes de lecture

Voici un très court poème d'amour. Nous vous proposons des remarques juxtalinéaires pour ces quatre vers. Vous proposerez ensuite le regroupement de ces remarques en trois axes de lecture.

Le soleil est fou de la fraîcheur des carafes.
Elles s'environnent d'une écorce de buée.
Ainsi ta pudeur,
Ainsi mon regard.

Maurice CHAPPAZ, *Tendres campagnes*, 1966.

Vers 1. *En quoi consiste la « folie » du soleil ?* Ce vers associe dans un fort contraste le sec et l'humide, le chaud et le frais. Mais ces sensations ne se repoussent pas. Au contraire, la « folie » du soleil n'est pas redoutable : « être fou de » signifie « aimer » ou « adorer ».
L'émotion amoureuse est soulignée par l'allitération* en [f]. Le masculin et le féminin occupent les deux extrémités de la phrase comme deux pôles qui s'attirent à distance.

Vers 2. *Comment ce vers répond-il au précédent ?* La personnification* se poursuit. La « buée » devient semblable à un vêtement protecteur de la carafe. Mais le poète exprime des nuances très fines : d'une part il nous rend sensibles à la légèreté de cette protection (« elles s'environnent »), d'autre part il veut prêter aux carafes une intention ferme : la buée passe par la métaphore* de l'« écorce » dure et protectrice du bois. La « fraîcheur » est donc une récompense, une promesse enfermées dans la carafe.

Vers 3. *À quoi « ta pudeur » est-elle comparée ?* « Ainsi » est le terme de comparaison qui relie le vers 3 au vers 2. Comparé* et comparant* s'éclairent mutuellement : la carafe, dont la forme même a quelque chose de féminin, est l'objet d'un désir, d'une soif auxquels elle répond par le geste pudique de la buée. Cette pudeur doit être très fugace puisqu'elle n'entraîne pas l'image attendue de la rougeur.

Vers 4. *Comment ce vers complète-t-il le précédent ?* Les deux personnes du dialogue amoureux sont présentes, à des places jumelles dans les deux vers, parfaitement parallèles (même nombre de syllabes, même début, mots de même longueur, même consonne finale). Masculin et féminin se répondent encore comme dans tout le poème : à la virilité du soleil correspond le « regard fou » du poète amoureux, à la féminité de celle à qui il s'adresse correspondent tous les autres noms du poème : « fraîcheur », « carafes », « écorce », « buée », « pudeur ».

EXERCICE 2

Entraînement au regroupement des axes de lecture en parties de commentaire

Cette page constitue le début du roman.

Colin terminait sa toilette. Il s'était enveloppé, au sortir du bain, d'une ample serviette de tissu bouclé dont seuls ses jambes et son torse dépassaient. Il prit à l'étagère de verre, le vaporisateur et pulvérisa l'huile fluide et odorante sur ses cheveux clairs. Son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans de la confiture d'abricots. Colin reposa le peigne et, s'armant du coupe-ongles, tailla en biseau les coins de ses paupières mates, pour donner du mystère à son regard. Il devait recommencer souvent, car elles repoussaient vite. Il alluma la petite lampe du miroir grossissant et s'en approcha pour vérifier l'état de son épiderme. Quelques comédons saillaient aux alentours des ailes du nez. En se voyant si laids dans le miroir grossissant, ils rentrèrent prestement sous la peau et, satisfait, Colin éteignit la lampe. Il détacha la serviette qui lui ceignait les reins et passa l'un des coins entre ses doigts de pied pour absorber les dernières traces d'humidité.

Boris VIAN, *L'Écume des jours*, 1946.,
© Éditions Galimard

Voici sept axes de lecture sans ordre préconçu. Vous devrez les regrouper en trois parties de commentaire.

1. La violence.
2. L'humour.
3. Colin, héros de roman ?
4. Une toilette ordinaire.
5. Une toilette insolite.
6. La crudité.
7. Les temps du récit.

EXERCICE 3

Entraînement à l'élaboration du plan

Vous proposerez un plan détaillé de commentaire composé du poème « Une allée du Luxembourg (voir chapitre II, exercice 2).

EXERCICE 4

Entraînement à l'élaboration du plan

Le sous-titre de la nouvelle est « Trois pages du livre d'un chasseur », on comprend donc que ce chasseur est le narrateur.

J'aime l'eau d'une passion désordonnée : la mer, bien que trop grande, trop remuante, impossible à posséder, les rivières si jolies mais qui passent, qui fuient, qui s'en vont, et les marais surtout où palpite toute l'existence inconnue des bêtes aquatiques. Le marais, c'est un monde entier sur la terre, monde différent, qui a sa vie propre, ses habitants sédentaires, et ses voyageurs de passage, ses voix, ses bruits et son mystère surtout. Rien n'est plus troublant, plus inquiétant, plus effrayant, parfois, qu'un marécage. Pourquoi cette peur qui plane sur ces plaines basses couvertes d'eau ? Sont- ce les vagues rumeurs des roseaux, les étranges feux follets, le silence profond qui les enveloppe dans les nuits calmes, ou bien les brumes bizarres, qui traînent sur les joncs comme des robes de mortes, ou bien encore l'imperceptible clapotement, si léger, si doux, et plus terrifiant parfois que le canon des hommes ou que le tonnerre du ciel, qui fait ressembler les marais à des

pays de rêve, à des pays redoutables, cachant un secret inconnaissable et dangereux. Non. Autre chose s'en dégage, un autre mystère, plus profond, plus grave, flotte dans les brouillards épais, le mystère même de la création peut-être ! Car n'est-ce pas dans l'eau stagnante et fangeuse, dans la lourde humidité des terres mouillées sous la chaleur du soleil, que remua, que vibra, que s'ouvrit au jour le premier germe de la vie ?

Guy DE MAUPASSANT, « Amour », *Le Horla*, 1887.

À partir des axes de lecture suivants (que vous compléterez par d'autres), vous proposerez un plan de commentaire détaillé de ce texte.

Axes de lecture : le champ lexical de la passion, le champ lexical de la peur, le rythme des phrases et les sonorités.

CORRIGÉ DES EXERCICES

EXERCICE 1

Le petit poème de Maurice Chappaz, malgré sa brièveté, est d'une grande richesse.

On peut rassembler les remarques selon les trois axes suivants :

- masculin/féminin,
- sens et sensualité,
- forme et signification de la comparaison.

EXERCICE 2

Voici les trois parties possibles à partir des axes proposés.

Première partie : *un début de roman en apparence traditionnel.*

- Les temps « normaux » du récit.
- Colin, héros de roman.
- Une toilette ordinaire.

Deuxième partie : *des dérèglements fantastiques.*

- La crudité qui ne dérange pas.
- La violence qui ne fait pas mal.
- Une toilette insolite (l'homme, l'animal, les objets).

Troisième partie : *l'humour.*

- Colin, héros de roman, de conte, de bande dessinée ?
- Mélange des tons, allusions, comparaison cocasse avec « le gai laboureur ».

On remarque que dans cette dernière partie on a dû utiliser un axe déjà abordé dans la première partie et subdiviser la matière classée sous la rubrique « humour ». La constitution d'un plan passe toujours par ces petits arrangements.

EXERCICE 3

Plan détaillé possible :

1. Un petit drame en trois étapes.

a) Les personnes. 1re strophe : 3e personne ; 2e strophe : 3e + 1re ; 3e strophe : 1re + 2e + 3e. De la description à l'interpellation.

b) Les temps et modes verbaux : valeurs du passé composé au début et à la fin, du conditionnel au milieu du poème, de l'imparfait à la fin.

c) Les strophes et les phrases : elles coïncident et marquent bien les trois étapes. Mais à l'intérieur des strophes, la syntaxe des phrases épouse le mouvement de l'âme du poète.

2. La passante.

a) Son passage dans l'espace : étude des lieux.

b) Gestes et sensations accompagnant son passage.

c) Son passage dans le temps : les traces de son passage.

3. Un lyrisme douloureux.

a) La musique romantique de l'odelette : légèreté, puis tension et enfin douleur (dans les rythmes et les sonorités).

b) La nostalgie irrémédiable : le petit drame est une tragédie intime.

Remarque : ce court poème peut être commenté simplement au moyen de ce plan progressif. En effet il part de la compréhension extérieure et générale du drame*(1), et en suivant la « jeune fille » (2), nous conduit vers la compréhension du drame intérieur raconté et chanté par le poète (3). Nous entendons ici le mot « drame » successivement dans ses deux sens.

EXERCICE 4

Cet exercice est plus difficile que le précédent à cause de la nature même du texte. Il s'agit ici pour le commentateur de *démêler* des appréciations complexes et riches portant sur un élément : l'eau.

1. L'amour de l'eau.

a) Une passion dévorante et multiforme : le champ lexical de l'eau est abondant et la phrase « a de l'appétit » (des énumérations « galopantes »).

b) Une passion sensuelle : champ lexical de l'amour (*cf.* chapitre II, exercice 5).

c) La passion de l'eau débouche sur la passion de la vie : animale et végétale, et enfin biologique et élémentaire.

2. La peur de l'eau.

a) La préférence pour le marais et ses raisons.

b) Le bruit du marais s'entend (répétitions obsédantes, martèlement des allitérations*).

c) La peur de l'eau c'est la peur de la mort (les comparaisons).

3. Complexité et ambivalence de l'élément aquatique.

a) La passion est « désordonnée » : un texte baroque*, des phrases ramifiées, arborescentes.

b) Le mouvement d'ensemble du texte : un texte qui s'entête, qui avance par différenciation et par accumulation. : le marais n'« annule » pas la mer et la rivière, le second mystère n'« annule » pas les premiers énumérés dans le premier paragraphe. Tout s'accumule et s'enchevêtre.

c) La vie au cœur de la mort : la peur ne s'oppose pas à l'amour de l'eau, elle le renforce dans une véritable fascination.

Remarque : le plan adopté ici est simple dans sa démarche d'ensemble. Il dégage deux valeurs opposées et montre ensuite comment le texte en fait la synthèse.

EXERCICES NON CORRIGÉS

EXERCICE 5

Élaboration d'un plan de commentaire : un souvenir de la Grande Guerre

Et comment s'effacerait la vision de cet autre cheval, un allemand, une bête de selle magnifique, alezan clair, presque doré, lumineux, des attaches déliées et pures, une encolure gracieuse et souple, des yeux encore ardents qu'une buée triste commençait à éteindre.

Dans la forêt où pénétrait la route, la fusillade crépitait, étouffée par l'épaisseur des arbres. Les premières balles hachaient le taillis. Nous venions de prendre la formation d'approche, en file indienne dans les fossés. Lui, il était debout au milieu de la chaussée, seul dans la pleine clarté entre les deux franges d'ombre où glissaient ces hommes furtifs. Je me suis retourné pour revoir cette créature splendide, pour l'admirer une fois encore, étreint par une angoisse où l'imminence du combat n'était pas seule à me serrer le cœur. Car une de ses jambes de devant, déchirée à hauteur du poitrail, ruisselait de sang jusqu'au sabot. Par une artère ouverte ce flot rouge affluait sans trêve, inépuisable, et tachait la route à ses pieds. Quand se coucherait-il dans ce sang, cheval mort au milieu de la route ? Nous entrions sous bois, gravissions une pente entre des hêtres. À la crête, violente, frénétique, la fusillade nous sauta au visage, et les premiers blessés, saignant du même sang vermeil, coururent vers nous en titubant.

Maurice Genevoix, « Le Cheval », *Bestiaire sans oubli*, 1971, © Éditions Gallimard.

EXERCICE 6

Élaboration d'un plan : un texte de théâtre

À la fin de la pièce, Ulysse et Hector, respectivement chefs des Grecs et des Troyens ont une ultime entrevue.

Ulysse. Vous êtes jeune, Hector ! ... À la veille de toute guerre, il est courant que deux chefs des peuples en conflit se rencontrent seuls dans quelque innocent village, sur la terrasse au bord d'un lac, dans l'angle d'un jardin. Et ils conviennent que la guerre est le pire fléau du monde, et tous deux, à suivre du regard ces reflets et ces rides sur les eaux, à recevoir sur l'épaule ces pétales de magnolias, ils sont pacifiques, modestes, loyaux. Et ils s'étudient. Ils se regardent. Et, tiédis par le soleil, attendris par un vin clairet, ils ne trouvent dans le visage d'en face aucun trait qui justifie la haine, aucun trait qui n'appelle l'amour humain, et rien d'incompatible non plus dans leurs langages, dans leur façon de se gratter le nez ou de boire. Et ils sont vraiment combles de paix, de désirs de paix. Et ils se quittent en se serrant les mains, en se sentant des frères. Et ils se retournent de leur calèche pour se sourire... Et le lendemain pourtant éclate la guerre... Ainsi nous sommes tous deux maintenant... Nos peuples autour de l'entretien se taisent et s'écartent, mais ce n'est pas qu'ils attendent de nous une victoire sur l'inéluctable. C'est seulement qu'ils nous ont donné pleins pouvoirs, qu'ils nous ont isolés, pour que nous goûtions mieux, au-dessus de la catastrophe, notre fraternité d'ennemis. Goûtons-la. C'est un plat de riches. Savou-

rons-la... Mais c'est tout. Le privilège des grands, c'est de voir les catastrophes d'une terrasse.

HECTOR. C'est une conversation d'ennemis que nous avons là ?

ULYSSE. C'est un duo avant l'orchestre. C'est le duo des récitants avant la guerre.

Jean GIRAUDOUX, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935, © Éditions Gallimard.

EXERCICE 7

Élaboration d'un plan : texte d'idées construit sur des comparaisons

Si vous entrez dans les cuisines, où l'on voit réduit en art et en méthode le secret de flatter votre goût et de vous faire manger au-delà du nécessaire ; si vous examinez en détail tous les apprêts des viandes qui doivent composer le festin que l'on vous prépare ; si vous regardez par quelles mains elles passent, et toutes les formes différentes qu'elles prennent avant de devenir un mets exquis, et d'arriver à cette propreté et à cette élégance qui charment vos yeux, vous font hésiter sur le choix, et prendre le parti d'essayer de tout ; si vous voyez tout le repas ailleurs que sur une table bien servie, quelles saletés ! quel dégoût ! Si vous allez derrière un théâtre, et si vous nombrez les poids, les roues, les cordages, qui font les vols et les machines ; si vous considérez combien de gens entrent dans l'exécution de ces mouvements, quelle force de bras, et quelle extension de nerfs ils y emploient, vous direz : « Sont-ce là les principes et les ressorts de ce spectacle si beau, si naturel, qui paraît animé et agir de soi-même ? » Vous vous récrierez : « Quels efforts ! quelle violence ! » De même n'approfondissez pas la fortune des partisans.

LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, 1690.

Notes de vocabulaire. Les « viandes » sont les aliments en général. La « propreté » est ici l'élégance, la beauté. Les « nerfs » sont les tendons et les ligaments. « Se récrier » signifie « laisser échapper des cris exprimant des sentiments vifs ». Enfin les « partisans » désignent au XVIIe les financiers qui ont pris à ferme le recouvrement d'un impôt.

BILAN

Pour bâtir le plan du commentaire :

☐ **on regroupe les remarques dégagées au fil du texte** en suivant des axes de lecture ;

☐ **on essaie divers axes de lecture ;**

☐ **on répartit les regroupements obtenus en paragraphes et parties ;**

☐ **on construit le plan détaillé** en le rendant progressif.

Rédiger le commentaire

1. CONSEILS PRATIQUES DE PRÉSENTATION ET DE RÉDACTION

A. La présentation matérielle

a) L'écriture : écrivez au *stylo-encre* et toujours *très lisiblement.*

b) La majuscule : on l'emploie bien sûr au début des phrases et des vers. On ne met pas de majuscule après les deux points et le point-virgule.

On met une majuscule au début d'un *nom de nationalité* mais pas au début d'un adjectif de nationalité.

Ex. : Le Français connaît-il la poésie anglaise ?

c) À la fin d'une ligne : on coupe un mot entre deux syllabes ou entre deux consonnes doubles ; on ponctue à la fin de la ligne et non pas au début de la ligne suivante ; on n'élide jamais un mot à la fin d'une ligne, donc on ne rencontre jamais l'apostrophe à cet endroit du texte.

d) Les chiffres : on utilise les chiffres arabes pour les dates et les numéros de ligne ou de vers. On utilise les chiffres romains pour les siècles.

e) La ponctuation : on doit utiliser *toutes les ponctuations* et pas uniquement la virgule et le point.

Ponctuation faible : , .

Ponctuation moyenne : ; , : .

Ponctuation forte : . , ?, ! .

La ponctuation a *une influence sur le sens.*

Ex. : 1. Les vers pathétiques de ce poème nous émeuvent particulièrement.

2. Les vers, pathétiques, de ce poème nous émeuvent particulièrement.

Phrase 1 : l'émotion n'est produite que par les vers pathétiques.

Phrase 2 : tous les vers sont pathétiques et provoquent l'émotion.

f) Les titres d'œuvres : on les souligne. (Ces titres soulignés apparaissent à l'impression en italique.) On n'a pas à les mettre entre guillemets.

Exception assez fréquente : lorsqu'on doit citer le titre d'une œuvre qui est un élément d'une œuvre plus importante, dont elle fait partie, on met alors ce titre entre guillemets. Cela se produit dans les recueils de poèmes ou de nouvelles.

Ex. : « Une allée du Luxembourg » fait partie des *Odelettes* de Gérard DE NERVAL.

« Amour » fut publié dans *Le Horla* par MAUPASSANT.

Cas particulier : il arrive souvent qu'un personnage donne son nom à l'œuvre dans laquelle il figure. On souligne alors le titre et pas le nom du personnage.

Ex. : Candide aime Cunégonde. (personnage)
Candide comporte trente chapitres. (titre de l'œuvre)

g) Guillemets et parenthèses : dans le commentaire on met *entre guillemets les citations et entre parenthèses les références* dans le texte, numéros de ligne, de vers, de strophe ou de paragraphe.

On met aussi entre guillemets tous les mots qu'on ne prend pas directement à son compte, avec lesquels on veut garder une certaine distance, comme les mots familiers.

On met également entre guillemets un mot qu'on explique ainsi que sa signification.

Ex. : « Haranguer » signifie « prononcer un discours solennel et pompeux devant une assemblée ».

N'abusez pas des parenthèses qui interrompent toujours le cours de la lecture et peuvent le hacher si elles sont trop nombreuses.

Guillemets et parenthèses sont des ponctuations doubles : par définition, ils s'ouvrent et se ferment.

h) La présentation des citations.

– *La citation des vers.* Il existe deux types de présentation pour citer des vers. Soit on respecte exactement leur disposition et on les cite alors au milieu de la ligne :

« Elle est passée, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau : »

Soit on cite dans la continuité de la phrase en prose, mais, pour montrer qu'il s'agit de vers, en utilisant la barre diagonale et la majuscule pour séparer les vers : « Elle est passée, la jeune fille/ Vive et preste comme un oiseau ».

– *Pour attirer l'attention sur des mots ou des syllabes on les souligne à l'intérieur de la citation.* Par exemple pour mieux faire entendre les syllabes qui forment une allitération* :

« Pourquoi cette peur qui plane sur ces plaines basses couvertes d 'eau ? »

i) La présentation du paragraphe.

Il doit toujours commencer *en retrait* (un ou deux carreaux) avec chaque fois le même retrait.

Il doit être compact : *écrivez jusqu'au bout de la ligne.*

Il ne doit être *ni trop court ni trop long* : une douzaine de lignes fait une longueur moyenne pour une écriture ordinaire.

B. Les conventions et le ton

a) « Ce texte, ce passage, ce poème... » : lorsque dans l'introduction vous parlez pour la première fois du texte à commenter, n'employez pas le démonstratif. Par convention, ce texte n'est pas supposé encore connu de votre lecteur.

N'employez le démonstratif pour désigner le texte qu'après l'avoir présenté.

b) Qui parle dans le commentaire ? Et à qui ?

L'expérience montre que les candidats sont souvent embarrassés par ce problème d'énonciation*. Certes les instructions officielles invitent à présenter un « jugement personnel », mais la convention et la tradition de l'exercice du commentaire exigent que tout en restant personnel, *le ton* du devoir *soit aussi relativement détaché et neutre.*

N'employez donc la première personne du singulier qu'avec modération et seulement vers la fin du devoir, au moment de présenter des conclusions plus subjectives.

Il est préférable d'utiliser la première personne du pluriel, qui présente l'avantage d'impliquer plus votre lecteur dans vos analyses. On peut aussi se servir de l'indéfini « on », à condition de ne pas l'employer avec la première personne du pluriel dans la même phrase.

Ex. : On lit des adjectifs qui *nous* indiquent...

Cette phrase est incorrecte ; on doit harmoniser et écrire :

Nous lisons des adjectifs qui *nous* indiquent...

De même que celui qui parle doit s'effacer, il doit aussi effacer celui à qui il parle. Votre devoir doit pouvoir être lu par n'importe qui, il est intemporel, et c'est pourquoi vous écrivez au présent.

Ne dites jamais « vous » à votre lecteur.

c) Ne confondez pas l'énonciation* du commentaire et celle du texte. Ce dérapage peut se produire, si l'on n'y prend garde, particulièrement dans les transitions ou dans l'annonce du plan, dans l'introduction. Il consiste à prêter à l'auteur des intentions qui ne sont pas les siennes mais bien celles du commentateur.

Ex. : Si nous écrivons ceci, pour annoncer les directions du développement, dans l'introduction au commentaire du poème de Nerval : *L'auteur nous montre d'abord les trois moments d'un petit drame sentimental, puis il porte son attention sur le personnage de la passante et sur le charme qui se dégage d'elle, enfin il chante avec lyrisme la douleur qui l'accable*, nous aurons attribué à Nerval une démarche qui n'est pas la sienne, car ce qui est ici annoncé en trois parties est mêlé dans le poème.

Plus encore, dans le poème la passante apparaît dès le début, alors qu'elle fait l'objet de la deuxième partie du commentaire.

Il importe d'être bien conscient qu'*un commentaire est l'entrecroisement de deux textes, celui de l'auteur et celui du commentateur, mais ces deux textes ne se confondent pas.*

d) La familiarité : *ne soyez jamais familier (ère) ni avec votre lecteur — que vous ne connaissez pas —, ni à propos du texte ou de l'auteur — que vous devez respecter.*

C. Le vocabulaire

a) Quelques imprécisions fréquentes à éviter.

– *Etc.* Vous devez vous interdire l'emploi de ce terme qui, par définition, est toujours vague.

– *Il y a au vers 4... On a dans ce texte...* : Efforcez-vous d'employer des verbes précis : *on observe, on note, on trouve...* pour des indices assez apparents ; *on remarque, on découvre, on décèle...* pour des indices plus cachés ; *on retrouve...* si l'indice se répète ; *on entend...* s'il s'agit d'un effet sonore ; *on voit, on se représente...* s'il s'agit d'une image, d'une description...

– *Ceci, cela...* Ces deux pronoms neutres sont souvent employés comme bouche-trous par le commentateur en panne de vocabulaire. Résistez à cette facilité et cherchez des mots plus précis.

– *Le côté...* Préférez *l'aspect, le caractère.*

Ex. : Ne dites pas *Le côté épique de ce passage...* mais
Le caractère épique de ce passage...

– Ne confondez pas *l'idée* et *le sentiment* ou *l'impression.*

Ex. : Ne dites pas *L'idée de peur qui se dégage de ce passage* mais
L'impression de peur qui s'en dégage...

b) Quelques impropriétés fréquentes à éviter.

– À propos de la date qui figure à la fin du texte, après la mention du titre de l'œuvre, ne dites pas « *Ce texte, écrit en...* » mais « *Ce texte, publié en...* » Une longue période peut parfois s'écouler entre le moment de l'écriture et celui de la publication.

– Si le texte est *un poème*, parlez de *vers* et de *strophes.*

Si le texte est *en prose*, parlez alors de *lignes* et de *paragraphes.*

– Attention, comme dans tous vos travaux écrits, aux *confusions de paronymes**.

Ne confondez pas, par exemple :

– *mythifier* et *mystifier* (le premier signifie « donner un caractère mythique à quelque chose », le second « tromper en donnant à la réalité une allure séduisante »),

– *personnifier** et *personnaliser**,

– *antiphrase** et *antithèse**,

– *gradation** et *graduation**.

D. Rappel des principaux dangers à éviter

a) La paraphrase*.

C'est un danger particulièrement redoutable parce que la paraphrase provient d'une illusion : croire qu'on explique un texte alors qu'on ne fait que répéter ce qu'il dit déjà (et mieux !). *Chaque fois qu'on omet d'étudier les procédés littéraires* (voir chapitre II, « Notions de base »), *on est conduit à faire de la paraphrase.*

b) Le remplissage par des connaissances inutiles au commentaire.

Ex. : Il est complètement inutile de raconter la mort accidentelle de la fille de Victor Hugo, Léopoldine, pour expliquer et commenter le récit de la mort de Gavroche dans *Les Misérables*, alors que cette connaissance est indispensable pour comprendre tout à fait le célèbre poème « Demain, dès l'aube… ».

c) Le remplissage par des citations.

Préférez les citations courtes, qui permettent de repérer avec précision les procédés et leurs effets, aux citations longues où le procédé est perdu aux yeux de votre lecteur.

d) Le commentaire juxtalinéaire.

Ce type de commentaire ne mérite pas le qualificatif « composé » ; nous avons vu dans le chapitre IV comment l'explication juxtalinéaire peut être un point de départ du commentaire, mais en aucun cas un point d'arrivée.

e) La séparation du fond et de la forme entre des parties différentes.

Les procédés littéraires ne peuvent être séparés des effets qu'ils produisent, la forme et le sens ne doivent pas être étudiés séparément.

2. L'INTRODUCTION ET LA CONCLUSION

A. L'introduction

L'introduction ne peut être rédigée qu'après le plan détaillé du développement. Ce constat est tout à fait logique : on ne peut rédiger une introduction que si l'on sait ce que l'on doit introduire…

Quelles sont les fonctions de l'introduction ?
- présenter le texte à commenter,
- proposer une hypothèse générale d'interprétation que la suite devra confirmer,
- annoncer les directions successives du commentaire qui va suivre.

L'introduction est prospective, elle regarde vers l'avant et propose un projet.

Un conseil : Ne rédigez jamais votre introduction avant d'être certain(e) de la marche détaillée de votre commentaire de son début à sa fin. Sinon des distorsions apparaîtront presque fatalement entre elle et votre développement.

B. La conclusion

Elle sera évidemment rédigée à la fin…

Quelles sont les fonctions de la conclusion ?
- faire un bilan clair des résultats dégagés à chaque étape du commentaire,
- confirmer définitivement l'hypothèse de départ et dégager l'intérêt essentiel,
- mettre éventuellement le texte en relation avec d'autres textes, d'autres œuvres ou d'autres auteurs.

Un conseil : Gardez un peu de temps pour relire votre devoir depuis le début avant de rédiger votre conclusion. *Le défaut le plus fréquent dans la conclusion est la répétition* mot pour mot de formules déjà employées dans le développement et parfois même dans l'introduction. La relecture du devoir avant de conclure doit vous permettre :

1. de vérifier que vous concluez bien dans la continuité du reste du devoir,
2. de vérifier que vous *reformulez* bien les appréciations dégagées dans le reste du devoir.

3. LES TRANSITIONS

Qu'est-ce qu'une transition ?

Une transition est constituée d'une ou deux phrases dont le rôle est de servir de lien entre les parties du commentaire, et si nécessaire entre des paragraphes. La transition est un raccord, elle doit donc être rattachée « par les deux bouts » à la partie qui la précède et à la partie qui la suit. Elle doit faire apparaître la progression logique qui oblige le commentaire à passer à l'étape suivante.

Comment présenter les transitions ?

Dans le commentaire composé du baccalauréat, les transitions n'ont pas à être très longues, aussi ne les isolez pas dans un paragraphe autonome, mais rattachez-les à l'une des deux parties qu'elles doivent relier.

Combien de transitions ?

Une de moins que de parties. Un commentaire en trois parties comportera deux transitions.

La liaison des paragraphes (à l'intérieur et entre eux).

N'hésitez pas à faire apparaître votre fil conducteur à l'aide des liens logiques. Pour un ajout : « de plus », « en outre ». Pour la bipartition : « d'une part... d'autre part », « d'un côté... de l'autre ». Pour la tripartition : « d'abord, ...ensuite, ...enfin ».

4. EXEMPLE : UN COMMENTAIRE RÉDIGÉ

Voici maintenant le commentaire rédigé du commentaire composé de la fable sur laquelle nous travaillons depuis le chapitre III. Pour le corrigé des questions d'observation, reportez-vous au chapitre III.

Nous vous conseillons, pour tirer profit de ce commentaire rédigé, de le lire en suivant en même temps son plan détaillé rappelé en marge (*cf.* chapitre IV, 3, B).

Introduction

On rencontre souvent dans l'œuvre de La Fontaine des fables où les animaux sont tourmentés par la faim. Les lois de la nature les font alors se diviser en prédateurs et en proies. « La cigale et la fourmi », « Le loup et l'agneau », « Le héron » sont d'illustres exemples de ces situations. « Le vieux chat et la jeune souris », qui fait pourtant partie du dernier livre, repose aussi sur ce schéma fondamental. Cette courte fable de vingt-cinq vers nous raconte les vaines tentatives du petit animal pour échapper par ses discours aux griffes et à l'appétit de « Raminagrobis ». On peut se demander pourquoi le vieux fabuliste revient encore sur une situation aussi universelle qu'il a souvent illustrée. C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre à l'issue de ce commentaire. Nous étudierons tout d'abord les données du récit qui nous est conté, dans leur simplicité et leur brutale évidence ; ensuite nous porterons notre attention sur les deux discours des deux animaux ; enfin, nous approfondirons l'étude de la morale en nous demandant quelle est la place exacte de la violence dans cette courte fable.

I. Le récit : une histoire simple et brutale.

I.1 Le titre annonce une fable à deux personnages répartis de chaque côté de la conjonction « et », comme dans « Le loup et l'agneau ». De plus la simplicité de l'opposition des personnages est renforcée par la présence avant chaque nom d'une épithète de sens contraire : « vieux » et « jeune ». La lecture de la fable confirme et maintient sans aucune surprise cette nette opposition : au début (v. 1 et 2),au milieu (v. 13), et à la fin de la fable (v. 24 et 25). Le débat est simple : il est vital pour les deux animaux. L'un doit manger, l'autre ne doit pas être mangé. Mais il est aussi double : La Fontaine n'oppose pas que les deux noms des deux animaux, il oppose aussi les deux adjectifs, dans le titre comme dans les deux premiers et les deux derniers vers de la fable.

Des données simples fournies par le titre et confirmées dans la fable.

I.2 Cependant, si la morale s'annonce plus complexe, le récit, quant à lui, reste, dans son déroulement, simple et sans rebondissement. Le schéma narratif de la prédation est allégé et réduit à l'essentiel. Pas de situation initiale évoquant les préparatifs du prédateur, aucune des péripéties habituelles d'un récit de chasse : ni traque, ni affût, ni poursuite de l'animal chasseur, ni ruses de l'animal traqué pour lui échapper. Les éléments narratifs, repérables à l'emploi du passé simple, occupent trois vers avant le premier discours (v. 1, 2, 3 autour de « Crut »), un vers et demi entre les deux discours (v. 13 et 14 autour de « parlait » et « dit ») et un demi-vers juste après la fin du deuxième discours (v. 22 : « Il tint parole »). Il est difficile de faire plus bref, sinon au risque d'un fléchissement de l'intérêt du lecteur. Si le fabuliste se permet cette extrême simplicité c'est qu'il sait que nous connaissons le récit de cette prédation. Ne pas la raconter par le menu, c'est aussi nous indiquer que son issue est sans surprise en utilisant notre collaboration spontanée. Il préfère diriger toute notre attention sur le seul moment de la saisie, juste avant la mort et l'absorption de la proie ; un seul mot suffit à l'indiquer : « attrapée » au vers 13.

« Cependant » introduit une nuance importante.

Le schéma narratif de la prédation est simplifié.

I.3 Ce que le fabuliste nous dit des personnages, sur leurs motifs respectifs d'agir, sur leur « psychologie », ne permet aucune dispersion de notre curiosité sur des thèmes secondaires autres que celui, vital, qui préoccupe exclusivement les deux animaux : la nourriture. Tout au plus aperçoit-on quelques traits du « caractère » de l'un et de l'autre, conformes à leur âge dans la fable et surtout à leur type* : la souris est « de peu d'expérience », quant au chat, si La Fontaine le nomme « Raminagrobis », c'est que là encore il compte sur notre connaissance de ses propres fables et la cruauté de son discours n'est donc pas inattendue. Car la grande affaire pour tous les deux, c'est, encore une fois, la nourriture. Un champ lexical* abondant le confirme jusque dans le mot qui termine les deux discours : « repas ».

Les personnages.

I.4 Enfin la fable à deux personnages est d'autant plus nette dans son schématisme que l'enjeu du récit n'est pas à chercher ailleurs que dans leur confrontation. L'enjeu du conflit des deux forces qui s'affrontent, c'est l'un des personnages lui-même, c'est la souris. La scène est sans témoin, sauf le fabuliste et son lecteur. Aucun tiers ne peut intervenir, aucun auxiliaire ou opposant ne vient troubler la marche d'un récit dont l'issue semble écrite d'avance. Nous verrons que c'est une des ruses de la souris que d'essayer d'introduire au milieu de la confrontation des tiers personnages afin de déplacer l'enjeu du débat sur quelqu'un d'autre qu'elle. Car dans cette fable comme dans beaucoup d'autres (et comme au théâtre), la parole joue le même rôle que l'action proprement dite, et c'est là, plus que dans un récit sans surprise, que réside l'un des centres d'intérêt importants de la fable.

« Enfin » marque le dernier point de la partie.

Transition entre I et II.

II. Les discours : *leur importance dans la fable.*

II.1 *Les deux discours occupent seize vers et demi sur les vingt-cinq que compte le texte. La Fontaine a* voulu à l'évidence qu'ils frappent aussi notre œil en les commençant l'un et l'autre par un octosyl-

labe et en les terminant par un alexandrin. Cette symétrie est accentuée par leur longueur sensiblement égale. De plus ils sont encadrés par des formules d'annonce et de clôture qui leur donnent l'air d'un débat homérique* : le vers 3, « payant de raisons le Raminagrobis », et le vers 13, « Ainsi parlait au chat la souris attrapée. » encadrent le discours de la souris. Celui du chat est encadré par deux propositions très brèves : « L'autre lui dit » et « Il tint parole ». Cette mise en évidence des deux discours nous incite à les examiner successivement de plus près.

Transition entre II.1 et II.2

II.2 Le discours de la souris est perdu d'avance. Nous le savons depuis le début où nous avons lu : « Crut fléchir un vieux chat » , expression dans laquelle le verbe « croire » annonce déjà son illusion, donc son échec, confirmé à la fin par la reprise du même verbe (v. 24). Ce discours vise la « clémence » du chat dès l'impératif qui le débute. Il se veut habile : la souris use par deux fois de l'interrogation oratoire, utilise l'exagération : « Affamerais-je », et la minimisation : « De ma taille et de ma dépense », pour atténuer l'importance de ses prélèvements sur les ressources du « logis ». Elle emploie même le conditionnel au lieu du futur pour enlever un peu plus de réalité à son hypothétique larcin ! On remarque qu'elle essaie aussi de desserrer l'étau de la confrontation, de l'objectiver en ne parlant pas d'elle directement à la première personne (v. 4) et en faisant du chat un « témoin » plutôt qu'un adversaire. Cependant malgré cette habileté, son inquiétude et sa jeunesse lui font commettre des erreurs : son angoisse transparaît dans l'impératif initial de ce discours d'octosyllabes au rythme animé par le contre-rejet* d'« une souris » au vers 4 et par les interrogations. Elle dispose de peu de temps pour argumenter. Et c'est bien dans cette argumentation qu'apparaît sa faiblesse : en minimisant la taille de ses proies actuelles, « un grain de blé », « Une noix », elle

Le discours de la souris.

croit minimiser sa propre taille alors que, « toute ronde », elle est simplement ridicule, et en se chosifiant* elle se déprécie. L'énumération des occupants du logis est excessive et traduit l'embarras de quelqu'un qui « fait du remplissage ». Excessive aussi est sa politesse à l'égard du chat qu'elle vouvoie et surtout de ses « enfants » qui reçoivent d'elle le titre de « messieurs » ! Enfin pour donner plus de poids à son argument final, le fabuliste lui fait dire deux alexandrins, dans lesquels apparaît au grand jour sa ruse maladroite : différer le terrible repas, gagner du temps.

II.3 Le discours du chat est construit en deux parties. La première (v. 14 à 17) lui sert à signifier à la souris qu'il ne se laissera pas payer de mots (*cf.* v. 3) ; la deuxième (v. 18 à 22) à lui signifier sa mort imminente. Ce discours est presque l'inverse exact de celui de la souris. Il la tutoie et la méprise. Il emploie par dérision les mêmes procédés que la souris : l'interrogation oratoire par deux fois (v. 15 et 17), le conditionnel (v. 16), et surtout le mot « repas » qu'il lui emprunte pour conclure. Il n'est pas jusqu'à l'autodérision qu'il ne s'applique lui aussi dans le premier hémistiche du vers 17 : concentrant dans trois mots nus la brutalité du chat, La Fontaine détache maintenant l'épithète « vieux » du nom, pour préparer sa morale. La vieillesse est une raison supplémentaire de ne pas « pardonner » les larcins de la souris. L'infinitif interrogatif suffirait à exprimer son refus de toute clémence, il faut encore qu'il y réponde en employant une négation partielle dont nous verrons plus loin la fonction mais qui peut encore laisser un très mince espoir à la souris. Les trois octosyllabes et les trois impératifs qui suivent vont au contraire accélérer la prédation quand la souris voulait la différer. Notons au passage l'abus de langage du chat : « Selon ces lois ». Comme tous les bourreaux le chat se présente comme un simple exécuteur, alors qu'il

Le discours du chat.

n'obéit à aucune règle sinon son appétit qui lui fait hâter la descente aux enfers de la souris : on remarquera dans ce passage l'insistance sur le mouvement, la brutalité de « Meurs », détaché en tête du vers 19, et l'antiphrase* ironique de « Haranguer ». Sa cruauté s'est faite cynisme. L'alexandrin conclusif répond exactement, mais plus vite, à ceux de la souris.

III. La violence : légèreté de la fable et gravité de la morale.

III.1 Le fort, le brutal triomphe donc. Et le fabuliste semble ne pas trop s'émouvoir de ce triomphe. Voilà qui pourrait justifier la condamnation des fables par Rousseau pour immoralité ! Et en effet la violence immorale affleure partout dans la fable : dans la partie jouée d'avance, dans le passé composé : « Tu t'es trompée », dans la surdité proclamée du chat, dans l'article défini brutalement familier : « *le* Raminagrobis », « *L'*autre lui dit », dans l'inversion du vers 13 qui met face à face de chaque côté de la césure le chat et la souris « attrapée », en position d'extrême faiblesse, enfin la chute des trois impératifs qui plongent par avance la proie dans la mort. Une telle violence pose problème : sur le plan du récit et des relations du fabuliste avec son lecteur d'abord, sur celui de l'interprétation du « sens moral » de la fable d'autre part.

Transition entre II et III.

La violence affleure partout.

Annonce des paragraphes III.2 et III.3

III.2 Il semble bien que le fabuliste soit très conscient du danger que peut faire courir à ses relations avec le lecteur une violence et un cynisme montrés trop crûment. Car la fable se présente comme une conversation dans laquelle le fabuliste se dévoile et s'adresse à nous :

« ... et, pour <u>ma</u> fable,
<u>Voici</u> le sens moral qui peut y convenir : »

Cette conversation doit être conforme aux règles classiques de la bienséance, elle ne doit ni heurter ni choquer, ni rompre une collaboration sur laquelle compte le fabuliste et qui est un des charmes de la fable. Ainsi dès le début on observe que les articles indéfinis ont remplacé les

L'art du fabuliste consiste à alléger son propos.

définis à côté des noms des personnages ; ce qui veut dire à peu près : les personnages sont connus du fabuliste, ils seront bientôt connus des lecteurs, s'ils veulent bien avancer dans la fable... L'emploi de « Raminagrobis » relève de la même connivence. Il faut donc que la violence soit atténuée par divers procédés qui allègent le propos trop dur du fabuliste. Il a recours à l'image pittoresque et drôle qui ne fait pas sourire que le chat (v. 9 et 10), à la généralisation qui noie le cas particulier dans le pluriel (v. 15, 16, 18), à la négation partielle « ne [...] guères » (v. 17) là où le sens impose une négation complète, à l'euphémisme* (v. 18 : « là-bas »), à la périphrase mythologique* (v. 20 : « les sœurs filandières »), et surtout au raccourci que lui permet la litote* : « Il tint parole » qui lui épargne le récit du geste le plus violent.

III.3 Ainsi allégée la fable conserve ce ton si particulier de conversation entre honnêtes gens qui fait son charme. Mais le problème de la morale de cette histoire demeure. La Fontaine a d'ailleurs bien conscience de sa complexité puisqu'il emploie au moment de conclure une très nette modalisation* : « qui peut y convenir », qui nous avertit que ce sens n'est pas le seul et nous invite à le rechercher en même temps que lui. La première caractéristique de cette morale, c'est son pessimisme généralisé, car aucun âge ne trouve grâce aux yeux du fabuliste qui les condamne également et semble les renvoyer ainsi « dos à dos », l'une pour son manque de lucidité et ses illusions, l'autre pour son cynisme et sa cruauté. Mais nous aimerions qu'à côté de cette partie négative de la morale, le fabuliste propose une attitude moyenne, une troisième voie qui nous permette d'échapper à cette impasse où nous semblons être parvenus avec le fabuliste. Celui-ci s'en garde bien ; peut-être par prudence, sans doute une fois encore pour ne pas peser, pour ne pas alourdir une conversation qui s'est constamment

Transition entre III.2 et III.3.

Gravité de la morale.

tenue tout près de l'excès ; peut-être enfin se tait-il parce que le problème est sans issue. En effet ce dont manque ici la jeunesse, c'est de lucidité face aux vraies « lois » de la vie qui n'ont que faire de la morale ; d'un autre côté, ce dont manque la vieillesse, c'est de pitié, donc de morale, parce qu'elle n'obéit qu'aux « lois » de la vie ! Comment concilier réalisme et exigence morale ? Telle est la question laissée sans réponse par la fable.

CONCLUSION

« Le vieux chat et la jeune souris » n'est donc pas une fable simple, comme pourrait le laisser croire son schéma narratif ramené à une confrontation dont l'issue ne fait aucun doute. Le récit, réduit à une très forte symétrie, équivaut aux indications de jeu d'une scène dont les dialogues seraient les deux discours des personnages, eux aussi symétriques. Mais cette théâtralisation de la fable a pour but essentiel de nous montrer qu'elle n'est pas, comme on le croit parfois à tort, une petite « machine » à fabriquer des maximes de morale toutes prêtes, mais plutôt un essai, un champ d'expérimentation pour une sagesse qui se cherche sans cesse et jusqu'au bout.

Confirmation et reformulation des bilans.

Élargissement sur la fonction de la fable.

Remarques

Vous avez remarqué que nous avons plusieurs fois repris textuellement les « petites phrases toutes prêtes » écrites dès l'étude au fil du texte ou dans le plan détaillé. Vous avez remarqué aussi que certaines observations ont été ajoutées : la recherche continue pendant la rédaction.

Repérez bien les deux transitions : l'une a été placée à la fin de la première partie, l'autre au début de la dernière. D'autres encore relient des paragraphes.

EXERCICES

EXERCICE 1

Travail sur l'introduction

Repérez dans l'introduction du commentaire rédigé ci-dessus :

a) la présentation du texte,

b) l'hypothèse globale d'interprétation,

c) l'annonce du plan.

Rédigez une autre annonce du même plan.

EXERCICE 2

Enrichissement de la conclusion

Voici un élément culturel qui peut vous permettre d'étoffer un peu la conclusion, assez brève, du commentaire rédigé ci-dessus. Il s'agit d'une citation de La Fontaine lui-même, réfléchissant sur son art :

« Une morale nue apporte de l'ennui :
Le conte fait passer le précepte avec lui. »

« Le pâtre et le lion », VI, 1.

Introduisez cette citation dans la conclusion en la reliant à l'interprétation générale de la fable.

EXERCICE 3

Rédaction d'une introduction

Rédigez l'introduction du commentaire de l'extrait d'« Amour », de Maupassant (plan détaillé à la fin du chapitre IV).

EXERCICE 4

Rédaction d'une partie de développement

Rédigez la deuxième partie du commentaire du poème « Une allée du Luxembourg ».

(Remarques au fil du texte à la fin du chapitre III et plan détaillé à la fin du chapitre IV.)

CORRIGÉ DES EXERCICES

EXERCICE 1

Cette introduction comporte trois phases.

a) La présentation de la fable par sa mise en relation avec des fables plus connues.

b) L'hypothèse d'interprétation globale (« On peut se demander… »).

c) L'annonce du plan du commentaire (« d'abord »… « ensuite »… « enfin »).

Autres annonces du même plan.

Avant d'approfondir l'étude de la morale en nous demandant quelle […] dans cette courte fable, nous étudierons d'abord les données […] ; puis nous porterons notre attention […] deux animaux. (L'objectif final est mis en avant…)

Les données du récit […] seront notre premier sujet d'étude ; puis les deux discours […] retiendront notre attention ; enfin nous approfondirons…

EXERCICE 2

La conclusion ne compte que trois phrases. On peut l'enrichir en introduisant la citation après la phrase 1. *Mais une citation n'est pas un ornement plaqué, elle doit toujours être reliée au texte par une explication.* On doit donc introduire plus que la seule citation. Voici une solution possible :

Une fois de plus nous constatons les rapports très complémentaires qui unissent la morale et le récit, que La Fontaine nomme dans une autre fable, « Le pâtre et le lion », « le précepte » et « le conte » :

« Une morale nue apporte de l'ennui :
Le conte fait passer le précepte avec lui. »

Quand on se souvient du sens très fort du mot « ennui » au siècle de La Fontaine, on s'aperçoit que ces vers s'appliquent exactement à notre fable. Car c'est bien pour faire « passer » l'ennui et le désenchantement du « précepte » final que le fabuliste déploie son art raffiné de la mise en scène.

EXERCICE 3

Plusieurs nouvelles de Maupassant présentent l'attrait complexe d'un narrateur pour l'eau. Celui-ci (qu'on est tenté d'identifier à l'auteur), momentanément coupé de la vie urbaine et mondaine, se trouve plongé dans un paysage naturel où l'eau tient une place importante. C'est le cas dans la nouvelle « Sur l'eau » et dans « Amour », respectivement à l'occasion d'une partie de canotage et de chasse. La passion de notre narrateur est affirmée dès le début d'un passage d'« Amour » comme multiple et riche, et culminant dans son attrait pour le marais. Le commentaire de ce passage tentera donc d'explorer les aspects d'abord opposés puis complémentaires de cette relation très personnelle avec l'élément aquatique. Dans une première partie nous aborderons l'amour de l'eau sensible dans le texte ; puis nous étudierons la peur de l'eau également perceptible ; enfin, puisque l'eau est à la fois symbole de vie et de mort, nous verrons comment les deux tendances peuvent être perçues complémentairement comme une « passion » et donner à ce passage son mouvement particulier.

(Voir aussi le rôle de l'eau dans l'extrait de « La mère Sauvage ».)

EXERCICE 4

Nous nous contenterons pour cet exercice court de mettre en relation les remarques au fil du texte dégagées à la fin du chapitre III et les titres des paragraphes proposés à la fin du chapitre IV.

a) Passage à travers un lieu : remarques sur titre, vers 1 et 12.

b) Gestes et sensations : remarques sur vers 2, 3, 4 et 8.

c) Passage dans le temps : remarques sur vers 1 (passé composé),10, 11, 12.

EXERCICES NON CORRIGÉS

EXERCICE 6

Rédaction d'une introduction

Rédigez l'introduction du commentaire du texte de Boris Vian (exercice 2, chapitre IV).

EXERCICE 7

Rédaction d'une conclusion

Rédigez la conclusion du commentaire composé de « Une allée du Luxembourg ». (Vous utiliserez le plan indiqué au chapitre III).

EXERCICE 8

Rédaction d'une introduction.

Rédigez l'introduction du commentaire du texte de Stendhal (ex. 4, chapitre III). Vous annoncerez les trois parties suivantes (à vous de choisir le meilleur ordre) : la jeunesse, le rôle du lieu, la place du narrateur.

BILAN

Récapitulons depuis le chapitre II.

■ **Pour parvenir à un commentaire littéraire achevé, il faut :**

☐ **observer le texte et répondre aux questions d'observation** (chap. II),

☐ **avoir quelque chose à dire**, de la « matière première » (chap. III),

☐ **avoir un plan** pour l'ordonner en détail (chap. IV),

☐ **rédiger** enfin, en respectant des règles de présentation (chap. V).

Et tout cela en quatre heures ! C'est pourquoi il faut s'entraîner.

UNE PETITE PAUSE

Un texte pour réfléchir au plaisir de la découverte littéraire.

« L'Image embusquée »

Je n'ai jamais perdu le souvenir de ma première classe de français, quand j'entrai en rhétorique*. Notre professeur, qui s'appelait Legras, maigre et long comme un échalas, féru de poésie, comme on disait alors, et sachant la faire comprendre, nous donna à décortiquer pendant une bonne demi-heure, pour nous faire les dents, une phrase de La Bruyère qui m'est restée en mémoire : « À mesure que la faveur et les grands biens se retirent d'un homme, ils laissent voir en lui le ridicule qu'ils couvraient, et qui y était sans que personne s'en aperçût. » Nous y mordillâmes comme de jeunes chiens sans y mettre à nu, embusquée comme le profil du chasseur des devinettes dans la frondaison des mots, l'image sous-jacente de la marée qui successivement couvre et découvre. Il m'est resté de ce qui fut alors une petite révélation, le sentiment et le goût de l'image larvée, que met en route une seule indication dynamique (À mesure que...) sans que rien vienne la préciser ou la cerner si peu que ce soit.

Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, 1981, © José Corti.

TROISIÈME PARTIE

Applications : commenter des textes de types et genres divers

On distingue parmi les textes littéraires ***quatre grands genres*** *:*

- *le* ***roman,***
- *la* ***littérature d'idées,***
- *la* ***poésie,***
- *le* ***théâtre,***

et ***trois types principaux*** *:*

- le type **narratif**,
- le type **descriptif**,
- le type **argumentatif**.

En tenant compte de ce classement simplifié, nous vous proposons d'approfondir la pratique acquise dans les chapitres précédents en l'appliquant et en l'exerçant sur les textes ainsi classés :

Chapitre VI : Commenter des textes narratifs et autobiographiques.

Chapitre VII : Commenter des textes d'idées.

Chapitre VIII : Commenter des textes poétiques et de prose poétique et descriptive.

Chapitre IX : Commenter des textes de théâtre.

Chaque chapitre présente une rapide définition des textes étudiés, les axes de lecture à exploiter en priorité et des sujets partiellement corrigés accompagnés d'exercices.

Commenter des textes narratifs et autobiographiques

1. QU'EST-CE QU'UN TEXTE NARRATIF ?

Remarque importante sur les types de textes : *les textes « purs » sont rares.* Ainsi il est rare qu'un passage soit seulement et uniquement narratif. Comme vous allez le voir dans les exemples que nous allons aborder ensemble, pour raconter clairement et efficacement, le texte doit aussi en même temps décrire.

C'est donc surtout pour la clarté de la présentation que nous parlons de « texte narratif », il vaudrait mieux dire « texte à dominante narrative », « texte à dominante descriptive », « texte à dominante argumentative ».

Définition

L'adjectif « narratif » est dérivé du verbe latin « narrare » qui signifie « raconter ». On peut donc dire qu'un texte narratif est celui qui raconte quelque chose.

Quelles sont les caractéristiques du texte narratif ?

a) Un texte narratif est reconnaissable au fait qu'il raconte une suite d'événements. Ces événements, réels ou fictifs, pour former une suite, sont organisés selon un ordre chronologique et une logique propre.

b) La suite d'événements racontés arrive à quelqu'un. Un ou des personnages font ou subissent les événements racontés dans le texte narratif.

On englobe sous le nom de récit l'ensemble des textes littéraires à dominante narrative : il s'agit de l'immense réservoir des romans, des nouvelles, des contes (en prose) ; on rencontre aussi des récits en vers (dans l'épopée* notamment) et au théâtre (lorsqu'on ne peut représenter un événement, on le fait raconter par un personnage).

Quels peuvent être les axes de lecture les plus intéressants d'un texte narratif ?

- la nature et l'ordre des actions racontées dans le texte,
- les personnages placés au centre de la suite d'actions,
- les fonctions (intentions diverses, symbolismes, etc.) de cette narration,
- les éléments descriptifs contenus dans le texte.

Des exemples de sujets vont maintenant vous aider à comprendre plus concrètement comment construire et rédiger le commentaire d'un texte narratif.

A. Premier exemple

Commentaire littéraire d'un extrait de *Candide* de Voltaire.

Sujet

Candide, son maître Pangloss et l'anabaptiste Jacques, qui les a sauvés et recueillis, arrivent en bateau de Hollande dans le port de Lisbonne au moment où éclate une tempête, prélude au tremblement de terre.

La moitié des passagers, expirants de ces angoisses inconcevables que le roulis d'un vaisseau porte dans les nerfs et dans toutes les humeurs du corps agitées en sens contraires, n'avait pas même la force de s'inquiéter du danger. L'autre moitié jetait des cris et faisait des prières ; les voiles étaient déchirées, les mâts brisés, le vaisseau entrouvert. Travaillait qui pouvait, personne ne s'entendait, personne ne commandait. L'anabaptiste aidait un peu à la manœuvre ; il était sur le tillac ; un matelot furieux le frappe rudement et l'étend sur les planches ; mais du coup qu'il lui donna il eut lui-même une si violente secousse qu'il tomba hors du vaisseau la tête la première. Il restait suspendu et accroché à une partie de mât rompue. Le bon Jacques court à son secours, l'aide à remonter, et de l'effort qu'il fit il est précipité dans la mer à la vue du matelot, qui le laissa périr, sans daigner le regarder. Candide approche, voit son bienfaiteur qui reparaît un moment et qui est englouti pour jamais. Il veut se jeter après lui dans la mer ; le philosophe Pangloss l'en empêche, en lui prouvant que la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet anabaptiste s'y noyât. Tandis qu'il le prouvait *a priori*, le vaisseau s'entrouvre, tout périt à la réserve de Pangloss, de Candide et de ce brutal de matelot qui avait noyé le vertueux anabaptiste ; le coquin nagea heureusement jusqu'au rivage, où Pangloss et Candide furent portés sur une planche.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme* (début du chapitre V), 1759.

Notes.

L. 2 : les « humeurs » sont toutes les substances liquides contenues dans le corps humain.

L. 5 : les « anabaptistes » reçoivent le baptême seulement à l'âge adulte. Ils se distinguaient par leurs idées humanitaires.

L. 6 : le « tillac » est le pont du navire.

L. 14 : un raisonnement « a priori » n'est pas fondé sur des faits mais seulement sur des arguments logiques.
L. 14 : « à la réserve » signifie « à l'exception ».

1. Questions d'observation (4 points).

a) Relevez et commentez les temps verbaux employés dans ce passage.

b) Relevez et commentez tous les éléments qui opposent l'anabaptiste et le matelot.

2. Vous ferez le commentaire composé de ce texte (16 points).

Réponses aux questions

Observons la question a)

Vous voyez qu'elle vous oriente immédiatement vers l'étude du temps.

Un conseil : Ne confondez pas *l'étude du temps dans un texte* et celle du *temps verbal*. Le temps peut être indiqué de diverses façons : les temps verbaux sont une de ces façons. Il s'agit des temps de la conjugaison (présent, imparfait, futur, passé simple, etc.).

Mais ces temps verbaux ne suffisent pas pour rendre clairs l'ordre et le déroulement des actions dans le texte. On dispose encore des nombreux adverbes et locutions adverbiales et de toutes les sortes de compléments de temps : par exemple, « hier », d'abord », « ensuite », « trois jours plus tard », « quand il fut rentré à la maison »...

Un coup d'œil sur le texte fait apparaître que les indications temporelles sont assez peu nombreuses dans ce passage de *Candide*. On ne relève que trois compléments de temps : à la ligne 11 « un moment », à la ligne 12 « pour jamais », et à la ligne 14 la proposition subordonnée de temps « Tandis qu'il le prouvait *a priori* ». Il faudra commenter cette rareté relative, alors que les actions successives sont elles très nombreuses.

Répondons à la question a)

Ce passage du conte philosophique de Voltaire est un texte narratif contenant quelques éléments descriptifs [pour plus de précisions sur le texte descriptif, voir le chapitre VIII]. Voltaire y emploie l'imparfait, au début surtout quand il évoque le climat de panique et d'accablement qui règne sur le navire : « La moitié des passagers [...] n'*avait* pas même la force de s'inquiéter du danger. L'autre moitié *jetait* des cris et *faisait* des prières ; les voiles *étaient* déchirées [...] *Travaillait* qui *pouvait*, personne ne s'*entendait*, personne ne *commandait*. L'anabaptiste *aidait* un peu [...] il *était* sur le tillac ». C'est sur ce fond que se détachent soudain les événements rapportés en cascade à partir de la ligne 6. Pour les raconter, Voltaire emploie le passé simple, le temps du récit : « *donna* [...] *eut* [...] *tomba* [...] *laissa* [...] *nagea* [...] *furent portés*. », et majoritairement le présent de narration* qui met véritablement ces actions sous nos yeux : « un matelot [...] le *frappe* [...]

et l'*étend* [...] Le bon Jacques *court* [...] l'*aide* [...] de l'effort qu'il *fait* il *est précipité* [...] Candide *approche*, *voit* son bienfaiteur qui *reparaît* et qui *est englouti* [...] Il *veut*. [...] Pangloss l'en *empêche* [...] le navire *s'entrouvre* ; tout *périt*. » L'imparfait revient à la ligne 8 avec sa valeur durative accentuant, au sens propre, le « suspens » : « Il *restait* suspendu et accroché à une partie de mât rompue. » Deux retours en arrière utilisent le plus-que-parfait : « la rade de Lisbonne *avait été formée* exprès » et « ce brutal de matelot qui *avait noyé* le vertueux anabaptiste ». Au total nous nous trouvons devant un récit traditionnellement construit autour de l'opposition de l'imparfait et du passé simple, souvent remplacé ici pour plus de vivacité par le présent de narration.

Observons la question b)

Vous aurez remarqué que dans ce récit, il est difficile de dire autour de quel personnage unique la série d'actions relatées est centrée. Car au total on compte cinq personnages : Candide, Pangloss, le matelot, l'anabaptiste Jacques, auxquels s'ajoute la masse des passagers du navire, séparée en deux moitiés.

La question vous invite à étudier deux de ces personnages, cela ne signifie pas que dans votre commentaire vous pourrez négliger les autres ! En effet comme le peintre ou le musicien, l'écrivain peut choisir de faire graviter toute sa composition autour d'un motif unique et principal ; il peut aussi, comme Voltaire ici, construire son œuvre autour de plusieurs motifs simultanés et combinés les uns aux autres.

Répondons à la question b)

Voltaire a caractérisé les deux personnages du matelot et de l'anabaptiste pour qu'ils forment une paire de contraires. Chacun des deux est qualifié deux fois. D'abord avant la noyade, le matelot est dit « furieux » (au sens ancien d'« atteint d'une folie meurtrière »), et Jacques est simplement « bon ». Après la noyade, Voltaire rapproche encore les deux qualificatifs pour aggraver rétrospectivement (avec le démonstratif et l'article défini) le contraste : « *ce brutal* de matelot qui avait noyé *le vertueux* anabaptiste ».

Mais l'auteur nous montre aussi le même contraste dans leurs œuvres : violence irrationnelle, absence totale de gratitude et pour finir chance (« il nagea heureusement ») du matelot ; douceur et dévouement, absence totale d'ingratitude et pour finir malheur de Jacques.

Même les tournures syntaxiques les mettent en parallèle : « du coup qu'il lui donna, il eut lui-même une si violente secousse qu'il tomba, la tête la première », à cette phrase répond presque mot pour mot celle-ci : « de l'effort qu'il fait il est précipité dans la mer ». Et l'on se souviendra que le verbe « être précipité » veut dire étymologiquement « tomber la tête la première »...

Plan détaillé de développement

Voici encore un exemple de plan détaillé, tel que vous devez le préparer en notes avant la rédaction définitive du commentaire. Étudiez-le en vous reportant au texte.

Première partie : les secousses d'un monde absurde

1. *L'enchaînement haletant des actions :*

- de nombreux verbes d'action, enchaînés chronologiquement et sans liens, plutôt que logiquement ;
- rôle de la ponctuation : rare dans la première phrase, puis abondante dans les énumérations.

2. *Les temps verbaux participent à ce tempo très vif :* voir la réponse à la question d'observation a).

3. *Une cacophonie choisie :*

- allitération des sifflantes dans la première phrase : « passagers, expirants de ces angoisses inconcevables » ;
- en [r] dans la description du naufrage : « déchirés [...] brisés [...] entrouvert. » ;
- reprises de sons rapprochés : « furieux le frappe », « court à son secours » ;
- reprises de sons décalés pour évoquer les chocs en retour : « coup [...] secousse [...] secours » ;
- répétitions rapprochées qui font « bégayer » la phrase : « personne ne s'entendait, personne ne commandait ».

L'ensemble de ces effets sonores contribue à rendre la panique et le fracas de la tempête et du naufrage.

Transition : dans cet univers désorienté et chaotique, pour donner du relief à ses personnages, Voltaire schématise leur comportement.

Deuxième partie : une mise en scène des personnages par un jeu d'oppositions

Dans ce chaos les humains apparaissent groupés en paires contrastées.

1. *Les passagers :* les deux « moitiés » qui les présentent sont dans un très net déséquilibre. La première « moitié », surchargée de précisions presque médicales, subit l'accablement dû au mal de mer. La deuxième, évoquée bien plus brièvement, permet à Voltaire de mettre en doute l'efficacité de la prière. Mais globalement les deux moitiés se rejoignent : les uns comme les autres sont incapables d'agir réellement sur les causes de leur malheur.

2. *Le matelot et l'anabaptiste :* voir réponse à la question d'observation b).

On peut ajouter, pour faire sentir à la fois la rapidité et l'absurdité de l'enchaînement des actions, que Voltaire traite les démêlés des deux personnages, de façon

presque mécanique, comme le feront les grands « burlesques » du cinéma muet, Chaplin entre autres.

Un conseil : N'hésitez pas à faire des rapprochements avec les autres arts, peinture, musique et cinéma, quand ils peuvent rendre plus nets l'impression ou l'effet que vous voulez illustrer. Attention pourtant de ne pas commettre d'anachronisme* à cause d'une maladresse d'expression : Voltaire n'a évidemment pas connu le cinéma !

3. Pangloss et Candide.

Leurs deux noms sont intentionnellement rapprochés, comme appariés aux lignes 15 et 16 pour indiquer leur communauté de destin. Mais aux lignes 11 et 12 Voltaire a « creusé un vide » entre eux : le geste spontané de l'élève est stoppé net par l'intervention du maître.

4. Pangloss et Jacques.

Cette opposition est seulement suggérée par le mouvement spontané de Candide : Jacques est devenu son véritable maître, puisqu'il est prêt à le suivre dans le mer, à risquer sa vie pour lui. La scène fait nettement apparaître Pangloss comme un « faux maître ».

5. Après le naufrage.

Une fois les personnages réduits à trois (« tout périt » : cette brève constatation englobe les êtres et les choses), le parallélisme est maintenu. Voltaire oppose l'activité du matelot, qui nage, à la passivité de Pangloss et Candide « portés » sur une planche.

Transition : cet univers humain reposant sur des contrastes est-il seulement un jeu mécanique ?

Si vous avez bien suivi le plan jusqu'ici vous aurez reconnu dans les deux premières parties les deux centres d'intérêt que nous avons définis comme caractéristiques du texte narratif au début de ce chapitre : premièrement une suite d'événements organisés dans le temps (c'est l'objet de la première partie de ce plan), deuxièmement des personnages placés face à ces événements (c'est l'objet de la deuxième partie de ce plan).
Il reste à se demander à quoi sert cette narration, quelle est sa portée, sa signification. Ce sera l'objet de la troisième partie que nous vous proposons maintenant.

Troisième partie : la portée polémique de ce passage

1. L'ironie de la narration.

Il n'est pas difficile de sentir que Voltaire s'amuse à faire triompher le mal de façon systématique. Le mal qui vient de la nature, la tempête, emporte le navire et ses passagers ; le mal qui vient de l'homme, inexplicable et acharné dans la

personne du matelot ; enfin le mal qui punit Jacques pour son geste de bonté et récompense le matelot après son geste criminel ! Voilà qui heurte l'« optimisme » affiché dans le sous-titre de l'œuvre.

Il n'est pas impossible non plus que Voltaire ait appliqué son humour noir à l'encontre de l'anabaptiste. Curieux baptême en effet que celui que subit le bon Jacques : au lieu de le faire renaître, cette immersion le fait mourir...

2. *L'ironie contre Pangloss.*

On relève le terme faussement valorisant de « philosophe » pour qualifier Pangloss. Il s'agit d'une antiphrase* ironique, car les faits démentent la prétendue sagesse du personnage. Son discours envahissant [Son nom d'origine grecque signifie « tout en langue », comme nous l'avons vu dans l'exercice 1 du chapitre II.] est coupé de la réalité et n'est qu'un mince paravent à sa lâcheté et à son ingratitude. On remarquera l'insistance de Pangloss à « prouver » (deux fois, aux lignes 13 et 14) alors que la situation réclame au contraire d'*agir*, ce que font Candide et Jacques. Et que veut donc « prouver » Pangloss ? Que les événements qu'ils vivent ont un sens alors que Voltaire a tout fait pour les rendre absurdes à nos yeux. Sa faute de raisonnement est patente : il met côte à côte et réunit par un lien de causalité, « exprès pour que », deux éléments qui à l'évidence sont sans rapport : « la rade de Lisbonne » et la noyade de Jacques. Confondant la coïncidence et la causalité, il est en réalité simplement lâche et cruel : sa distance méprisante est sensible dans l'emploi du démonstratif « *cet* anabaptiste ».

3. *Que faire face au mal ?*

Il est temps maintenant de tenter de mettre en relation les diverses attitudes proposées par les personnages pour essayer de dégager une leçon. Puisque les prières sont inutiles, puisque les discours philosophiques sont inopérants et monstrueusement déplacés, il ne nous reste qu'à agir. C'est sans doute le conseil que nous donne Voltaire en mettant en relief ce verbe au début d'une phrase (l. 4) et surtout en faisant de l'anabaptiste celui qui montre l'exemple du travail. Il reste que pour l'instant, la réalité et le mal triomphent d'une part de l'optimisme de Pangloss, et d'autre part de l'altruisme de l'anabaptiste.

Si vous lisez l'ensemble de l'œuvre, vous constaterez que le travail et l'action sont une des « leçons » de *Candide*, dans son chapitre final.

B. Deuxième exemple

Extrait de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

Sujet

Par ambition (c'est pour lui le seul moyen de s'élever dans la société) Julien Sorel, fils d'un charpentier, a décidé d'entrer au séminaire, pour devenir prêtre.

Il vit de loin la croix de fer doré sur la porte ; il approcha lentement ; ses jambes semblaient se dérober sous lui. « Voilà donc cet enfer sur la terre, dont je ne pourrai sortir ! » Enfin il se décida à sonner. Le bruit de la cloche retentit, comme dans un lieu solitaire. Au bout de dix minutes, un homme pâle, vêtu de noir, vint lui ouvrir. Julien le regarda et aussitôt baissa les yeux. Il trouva à ce portier une physionomie singulière. La pupille saillante et verte de ses yeux s'arrondissait comme celle d'un chat ; les contours immobiles de ses paupières annonçaient l'impossibilité de toute sympathie ; ses lèvres minces se développaient en demi-cercle sur des dents qui avançaient. Cependant cette physionomie ne montrait pas le crime, mais plutôt cette insensibilité parfaite qui inspire bien plus de terreur à la jeunesse. Le seul sentiment que le regard rapide de Julien put deviner sur cette longue figure dévote fut un mépris profond pour tout ce dont on voudrait lui parler, et qui ne serait pas l'intérêt du ciel.

Julien releva les yeux avec effort et d'une voix que le battement de cœur rendait tremblante, il expliqua qu'il désirait parler à M. Pirard, le directeur du séminaire. Sans dire une parole, l'homme noir lui fit signe de le suivre. Ils montèrent deux étages par un large escalier à rampe de bois, dont les marches déjetées penchaient du côté opposé au mur, et semblaient prêtes à tomber. Une petite porte, surmontée d'une grande croix de cimetière en bois blanc peint en noir, fut ouverte avec difficulté, et le portier le fit entrer dans une chambre sombre et basse, dont les murs blanchis à la chaux étaient garnis de deux grands tableaux noircis par le temps.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, début du chapitre XXV : « Le Séminaire », 1830.

1. Questions d'observation (4 points).

a) Recomposez l'ensemble de la progression du personnage principal en tenant compte des obstacles successifs qu'il rencontre.

b) Cette page narrative inclut un portrait. Après l'avoir isolé avec précision, vous direz quel est son rôle par rapport à la narration.

2. Vous ferez le commentaire composé de ce texte (16 points).

Réponses aux questions

Observons la question a)

Cette question est évidemment destinée à vous faire prendre conscience de la construction globale du passage.

Un conseil : Demandez-vous *toujours* comment est construit le texte à commenter. Faites toujours son plan au brouillon. Bien sûr, le plan du texte ne sera pas le plan de votre commentaire, mais il faudra toujours en rendre compte dans votre commentaire.

La réponse s'appuiera sur la chronologie de l'action (il s'agira de retrouver les différents moments de la progression de Julien), mais vous devrez tenir compte aussi de la notion d'obstacle et du sens à donner au franchissement de ces obstacles.

Répondons à la question a)

L'ensemble de la progression de Julien Sorel se fait en quatre temps : d'abord une approche inquiète jusqu'à la porte du séminaire, puis une attente, prolongée dans le texte par la pause constituée par le portrait du portier et la demande de Julien, ensuite une remise en route à l'intérieur du séminaire par un escalier inquiétant, jusqu'à une deuxième porte qui, une fois franchie, laisse Julien dans une nouvelle attente.

Dans cet univers peu accueillant, l'obstacle principal est le gardien du lieu, le portier. Mais les éléments de la construction forment aussi des obstacles : les deux portes, toutes deux marquées par des croix, et surtout l'escalier dont l'ascension semble périlleuse. Tous ces obstacles forment pour Julien une véritable épreuve face à laquelle il doit affirmer sa détermination et ainsi, pour le lecteur, renforcer son statut de héros.

Observons la question b)

Ne vous étonnez pas de rencontrer une question sur le portrait dans cette étude sur le texte narratif. Le portrait appartient au type de texte descriptif, mais vous comprenez bien que sans éléments descriptifs une narration n'aurait guère de sens. Si en effet Stendhal réduisait sa narration aux seules et uniques actions, non seulement la longueur du texte diminuerait considérablement, mais surtout nous ne comprendrions pas grand-chose aux appréhensions de Julien au moment de son entrée au séminaire. D'ailleurs le narrateur lui-même tient à justifier en quelque sorte sa pause descriptive* en écrivant : « Ce portier avait une physionomie singulière. » Voilà pourquoi il mérite d'être décrit avec un peu de précision !

Répondons à la question b)

Le portrait du portier occupe une partie importante du texte : il s'étend de la ligne 3 à la ligne 12. Notons tout de suite qu'il est encadré par deux regards de Julien : « Julien le regarda » (l. 4), et « le regard rapide de Julien » (l. 10) ; ces deux indications font bien apparaître le personnage selon le point de vue du héros. Le portrait est organisé en trois temps : d'abord un aperçu global du

personnage (l. 4 à l. 5), puis un arrêt détaillé sur le visage (l. 5 à l. 8), enfin une interprétation double du portrait. La première est celle du narrateur (l. 8 à l. 9). La seconde est celle du personnage et va dans le même sens critique et négatif que celle du narrateur (l. 10 à l. 12).

La pause constituée par le portrait a un rôle important dans la narration. D'abord elle permet de prolonger l'attente dans laquelle est plongé Julien ; car tant que le portier est décrit l'action est suspendue et différée. Nous ne savons pas plus que Julien s'il va entrer ou non, et s'il est admis à entrer, s'il va être bien accueilli. De plus, ce portier est un véritable gardien de la porte de l'enfer. De multiples signes de mort s'attachent à lui : la pâleur de son visage cadavérique et la noirceur de son costume, l'« insensibilité » qu'il montre et la « terreur » qu'il inspire, la comparaison de son regard avec celui d'un chat, animal réputé diabolique. De plus Stendhal l'accable encore avec la phrase : « cette physionomie ne montrait pas le crime, mais plutôt... » Ainsi tournée la phrase est plus un renchérissement* qu'une réelle atténuation de l'expression antipathique du personnage. Tous ces signes accumulés dans un petit espace de texte confirment bien « l'impossibilité de toute sympathie » avec un tel être. L'« homme noir » est le premier rencontré à l'entrée du séminaire, il symbolise à lui seul ce lieu nouveau dans lequel pénètre le héros.

EXERCICE 1

Voici un plan en trois parties pour le commentaire composé du texte de Stendhal. Il vous appartient de le « remplir », c'est-à-dire de proposer des paragraphes à l'intérieur des parties et sous forme de notes, le contenu de ces paragraphes.

Première partie : le difficile franchissement d'un seuil.

Deuxième partie : le Noir.

Troisième partie : le personnage de Julien.

2. QU'EST-CE QU'UN TEXTE AUTOBIOGRAPHIQUE ?

Définition : Il n'est pas difficile de définir l'autobiographie à partir de l'étymologie du mot. Il est composé de trois éléments grecs. « Graphie » signifie « écriture », « bios » signifie « vie » : une biographie est le récit écrit d'une vie. Mais une « autobiographie » comporte un troisième élément, « auto », qui signifie « soi-même ». Il s'agit donc du récit écrit d'une vie par celui qui l'a vécue. On considère *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau comme le modèle de l'autobiographie.

Quelles sont les caractéristiques du texte autobiographique ?

Le texte autobiographique repose sur la mémoire et il est écrit à la première personne. Quand, dans un texte autobiographique, un auteur dit « je », il faudra toujours prendre garde à quelle époque de la vie de l'auteur ce « je » correspond. Il peut en effet renvoyer au passé ; « je » est alors un personnage de la narration. Il peut correspondre au moment de l'écriture ; « je » désigne alors directement l'auteur.

Mais très souvent il arrive qu'on ne puisse distinguer entre les deux époques et les deux « je », car des jugements et des appréciations subjectives émanant du « je » en train d'écrire sont attribués plus ou moins consciemment au « je » personnage du passé. Il est passionnant d'essayer de démêler ces deux points de vue qui sont ceux de la même personne tentant, en quelque sorte, sans y parvenir jamais, de se dédoubler.

Quels peuvent être les axes de lecture les plus intéressants d'un texte autobiographique ?

- Comme dans un texte narratif, la nature et l'ordre des actions rapportées,
- comme dans un texte narratif, les personnages et particulièrement les rapports entre le « je » personnage et le « je » narrateur,
- comme dans un texte narratif, les fonctions du récit autobiographique (pourquoi se souvenir de cela et le raconter ?),
- comme dans le texte narratif, les éléments descriptifs présents dans le texte.

Un conseil : Quand le texte est écrit à la première personne, vous ne pouvez savoir à sa seule lecture s'il s'agit d'un texte autobiographique. Il se peut tout à fait que le « je » qui parle corresponde à un personnage (par exemple dans *L'Étranger* d'Albert Camus), ou à un narrateur fictif et anonyme (par exemple dans *Le Horla* de Guy de Maupassant.) Vous devez être particulièrement attentifs au paratexte* pour y déceler toute indication qui vous confirmera dans l'hypothèse que le texte est bien autobiographique. Il est souhaitable que l'indication en soit faite expressément dans le sujet pour éviter au lecteur de commenter comme un récit de fiction* ce qui se veut un récit de réalité*.

A. Premier exemple : un extrait de *La Maison de Claudine* de Colette

Sujet (texte donné en commentaire composé au baccalauréat en 1973)

Dans *La Maison de Claudine*, Colette évoque son enfance en Bourgogne.

Le dimanche, elle manquait rarement la messe. L'hiver, elle y menait sa chaufferette, l'été son ombrelle ; en toutes saisons un gros paroissien noir et son chien Domino, qui fut tour à tour un bâtard de loulou et de fox, noir et blanc, puis un barbet jaune.

Le vieux curé Millot, quasi subjugué par la voix, la bonté impérieuse, la scandaleuse sincé-
5 rité de ma mère, lui remontra pourtant que la messe ne se disait pas pour les chiens.

Elle se hérissa comme une poule batailleuse :

– Mon chien ! Mettre mon chien à la porte de l'église ! Qu'est-ce que vous craignez donc qu'il y apprenne ?

– Il n'est pas question de...

10 – Un chien qui est un modèle de tenue ! Un chien qui se lève et s'assied en même temps que tous vos fidèles !

– Ma chère madame, tout cela est vrai. N'empêche que dimanche dernier il a grondé pendant l'élévation.

– Mais certainement, il a grondé pendant l'élévation ! Je voudrais bien voir qu'il n'ait pas
15 grondé pendant l'élévation ! Un chien que j'ai dressé moi-même pour la garde et qui doit aboyer dès qu'il entend une sonnette !

La grande affaire du chien à l'église, coupée de trêves, traversée de crises aiguës, dura longtemps, mais la victoire revint à ma mère. Flanquée de son chien, d'ailleurs très sage, elle s'enfermait à onze heures dans le « banc » familial, juste au-dessous de la chaire,
20 avec la gravité un peu forcée et puérile qu'elle revêtait comme une parure dominicale. L'eau bénite, le signe de croix, elle n'oubliait rien, pas même les génuflexions rituelles.

COLETTE, *La Maison de Claudine*, 1922, © Hachette, 1973.

Notes.

L. 1 : une « chaufferette » est une boîte contenant de la braise pour se chauffer les pieds.

L. 2 : un « paroissien » est un livre de messe.

L. 13 : pendant l'élévation, l'enfant de chœur agite une sonnette.

1. Questions d'observation (4 points).

a) « Mon chien ! Mettre mon chien à la porte de l'église ! Qu'est-ce que vous craignez donc qu'il y apprenne ? »

Commentez l'humour et la moquerie à peine voilée contenus dans cette réplique de la mère.

b) « La grande affaire du chien à l'église, coupée de trêves, traversée de crises aiguës, dura longtemps mais la victoire revint à ma mère. »

Commentez cette phrase en montrant qu'elle est le résultat de deux points de vue combinés : celui de l'enfant et celui de l'adulte écrivant son souvenir.

2. Vous présenterez un commentaire composé de ce texte (16 points).

Réponses aux questions

Observons les questions a) et b)

Ces questions portent sur des parties réduites du texte. Compte tenu du rôle fixé aux questions d'observation, qui est d'attirer l'attention des candidats sur des

éléments significatifs du texte à étudier, vous comprenez bien que les réponses que vous ferez à ces deux questions devront vous conduire, dans votre commentaire, à élargir votre recherche. Nous avons déjà procédé ainsi avec la question b) de notre premier commentaire portant sur *Le vieux chat et la jeune souris*. Il s'agissait alors d'expliquer une courte phrase au vers 22 de la fable. Cette question était destinée à attirer votre attention sur un procédé d'atténuation, parmi d'autres repérables dans le texte.

Il faudra vous demander si, ici aussi, on n'a pas voulu attirer votre attention avec la question a) sur l'humour perceptible dans l'ensemble du texte, avec la question b) sur les problèmes propres à l'autobiographie apparents dans cette page.

Répondons à la question a)

Un dialogue très animé entre le curé et la mère occupe la partie centrale du texte. Colette le fait commencer au discours indirect* : « Le vieux curé Millot [...] lui remontra pourtant que la messe ne se disait pas pour les chiens. » Elle le continue au discours direct par la réponse indignée de la mère aux remontrances du curé : « Mon chien ! Mettre mon chien à la porte de l'église ! Qu'est-ce que vous craignez donc qu'il y apprenne ? »

Les trois phrases de cette réplique sont de longueur croissante et miment ainsi l'accroissement de la colère. La première est une phrase nominale exclamative. La deuxième fait appel à l'infinitif exclamatif pour exprimer le scandale de la mère. La troisième utilise l'interrogation oratoire* pour exprimer ce qui est en réalité une négation. Son sens est : « Il ne risque pas d'y apprendre quoi que ce soit ! »

L'allusion moqueuse est claire. La mère insinue que la messe dite par le curé Millot n'enseigne rien, qu'elle est vide de sens...Mais un autre sens est aussi possible, au cas où son adversaire relèverait l'insinuation : « Ce n'est qu'un animal qui ne comprend rien au langage humain. »

L'humour dans ce passage provient du choc produit par le contact de deux domaines opposés : d'une part le sérieux et le sacré de l'église et de la messe, d'autre part la familiarité de l'animal domestique.

Répondons à la question b)

Le vocabulaire de cette phrase emprunte largement au domaine de la guerre ou de la politique internationale. « La grande affaire », les « trêves », les « crises aiguës » et enfin « la victoire » évoquent un affrontement aux dimensions historiques ! Or il ne s'agit que d'une querelle opposant deux personnes dans une communauté villageoise. Visiblement Colette a hypertrophié, pour le caricaturer, ce petit conflit.

Cette exagération a son explication dans le double point de vue inhérent à tout récit autobiographique. Du point de vue de la petite fille, cette querelle entre deux personnalités aussi importantes que sa mère et le curé du village ne

manque à coup sûr pas d'importance ni de prestige, car il ne fait pas de doute qu'on doit en parler dans tout le village : il s'agit donc bien d'une « grande affaire ». Mais du point de vue de l'adulte qui la raconte longtemps après, la querelle apparaît sans doute assez futile et surtout amusante. C'est pourquoi elle la traite sur le registre héroï-comique*, avec des termes volontairement démesurés par rapport à la cause et à l'enjeu véritable de la querelle. L'humour ne touche donc plus le seul curé, mais aussi la mère et le regard admiratif de la petite fille devant la « victoire » maternelle.

EXERCICE 2

Rédigez un paragraphe destiné à commenter le plan du texte de Colette.

EXERCICE 3

Rédigez le plan détaillé (parties, paragraphes et notes précisant leur contenu) du texte de Colette.

B. Deuxième exemple : extrait de *L'Âge d'homme* de Michel Leiris

Sujet

Un souvenir bien moins précis, mais plus proprement maritime, que j'ai gardé est celui de mon premier retour d'Angleterre, alors que j'avais douze ans. Un orage éclata peu après que le bateau eut quitté Douvres, orage sec assez impressionnant, avec de longs roulements de tonnerre et une succession presque ininterrompue d'éclairs, sur tous les points de l'horizon ; il faisait extrêmement sombre et l'effet était d'autant plus saisissant qu'il n'y avait pas un souffle de vent et que malgré la lumière de tempête la mer restait d'un calme plat, ce qu'on appelle « une mer d'huile ». Souvent j'ai raconté par la suite — et je suis bien incapable aujourd'hui de dire si c'était tout à fait faux — qu'au plus fort de l'orage un feu Saint-Elme s'était posé à la pointe d'un des mâts.

Puis, comme autre souvenir de mer, il y a celui de mon départ de Marseille, alors que j'étais marié et que, pour la première fois, j'espérais me délivrer, en fuyant, de ce qui intérieurement me rongeait. Je partais alors pour l'Égypte, allant rejoindre au Caire ce même ami avec qui j'avais parcouru les bas-quartiers du Havre. Le paquebot lentement s'arrachant, je vis le bras d'eau se former puis grandir entre le bastingage et le quai. Minute d'une plénitude déchirante qu'il est impossible de retrouver une fois perdue cette virginité du premier départ. On y prend la mesure des choses, la distance qui vous en sépare, de sorte que l'on parvient pour une fois, se ressentant intensément debout devant les choses, à prendre sa propre mesure.

Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, © Éditions Gallimard, 1939.

Notes.

L. 3 : Douvres est le port anglais sur le pas de Calais, par où on embarque pour la France.

L. 9 : « un feu Saint-Elme » est un phénomène électrique lumineux qui se produit à l'extrémité des mâts des navires.

L. 14 : « le bastingage » est une rambarde protégeant du vide.

1. Questions d'observation.

a) En vous appuyant sur l'étude du temps dans le texte, distinguez les différentes époques présentes dans le texte et dites l'effet produit par leur rapprochement.

b) Cette question vous est proposée dans l'exercice 4.

2. Vous présenterez un commentaire composé de ce texte (non traité).

Répondons à la question a)

Vous constatez que là encore (voir par exemple le deuxième sujet de ce chapitre) la question d'observation est destinée à vous faire prendre conscience de la construction d'ensemble du passage à commenter, à partir de l'étude des temps.

On peut distinguer trois époques dans ce récit autobiographique. La plus ancienne est celle du souvenir raconté dans le premier paragraphe et datée ainsi par l'auteur : « alors que j'avais douze ans » ; la deuxième correspond au deuxième paragraphe, elle est également datée par l'auteur : « alors que j'étais marié ». Les deux souvenirs sont également bien distingués par des indications de lieu : « premier retour d'Angleterre » et « départ de Marseille ».

Les deux souvenirs utilisent les temps du récit*, autour de l'opposition de l'imparfait descriptif et du passé simple ponctuel. Relevons par exemple : « un orage éclata » au passé simple et « il faisait extrêmement sec » à l'imparfait dans le premier paragraphe ; et « Je partais alors pour l'Égypte » à l'imparfait, suivi de « je vis le bras d'eau » au passé simple, dans le récit du deuxième souvenir.

La troisième époque est fixée dans le présent de l'écriture par le complément de temps « aujourd'hui », et par les temps verbaux du discours*. On peut en effet remarquer que les deux souvenirs sont encadrés par des phrases contenant des verbes au passé composé (« un souvenir ...que j'*ai gardé* », « souvent j'*ai raconté* par la suite »), ou au présent (« *est* celui de », « on *appelle* », « il y *a* celui de », « il *est* impossible », « On y *prend* », « la distance qui vous en *sépare* », « l'on *parvient* »). Cette troisième époque est bien celle de l'écriture ; le passé composé est le temps qui fait le lien entre le passé et le présent, celui qui correspond au va-et-vient de la mémoire. Le présent permet à l'auteur d'analyser ses souvenirs, de mesurer leur importance dans sa vie présente. C'est aussi avec ce temps qu'il peut se rapprocher le plus de son lecteur comme dans une conversation : « la distance qui *vous* en sépare ».

On voit bien maintenant l'une des fonctions possibles de l'autobiographie : mettre en relation des moments séparés de l'existence pour saisir ce qui les rapproche en essayant de comprendre la trace qu'ils ont laissée dans l'homme.

EXERCICE 4

Vous traiterez la question d'observation suivante :

Expliquez le sens dans le texte de l'expression : « une plénitude déchirante » (l. 15).

CORRIGÉ DES EXERCICES

EXERCICE 1

(Texte de Stendhal)

Plan détaillé du commentaire.

Première partie : le difficile franchissement d'un seuil.

1. *Le temps.* Une progression ponctuée par des temps d'attente.

Reprendre et compléter la réponse à la question a).

Noter l'emploi du conditionnel à la fin du premier paragraphe : c'est un futur du passé traduisant la pensée de Julien qui anticipe sur ce qui pourrait arriver.

2. *L'espace et les objets.*

Les portes : elles sont des butoirs sur lesquels s'arrêtent le regard et l'action. La deuxième parce qu'elle est petite et résistante semble obliger celui qui pénètre à l'humilité, peut-être à l'humiliation.

La cloche : c'est un signal non pas de connivence entre humains, mais de solitude.

Les croix : elles sont métalliques, froides ; la première est accompagnée d'une allitération en [r], la deuxième est une croix de « cimetière ».

L'escalier : la simplicité de la rampe, les marches près de se défaire transforment le lieu en une inquiétante prison.

La chambre : « sombre et basse » ; les murs blanchis à la chaux sont des signes d'austérité ; les tableaux pourraient laisser croire à quelque luxe, mais ils sont « noircis par le temps ».

Deuxième partie : le Noir.

Littéralement et conformément au titre du roman, Julien « entre dans le noir. » Et comme il arrive quand on marche dans le noir, il a peur, il hésite.

1. « *L'homme noir* » : étudier ici le portrait du portier qui concentre sur lui toutes les significations du lieu. Intégrer ici les éléments dégagés dans la question b). Noter que l'intervention du narrateur dans le portrait, et au présent de généralité (« inspire »), est une prise de position contre ce qu'il représente : non seulement il a une « tête d'assassin », mais il est dépourvu de toute humanité !

2. *La noirceur des objets.* Le portier reçoit deux fois la couleur noire, les objets deux fois eux aussi.

Pourtant le blanc est également mentionné, mais c'est toujours le noir qui l'emporte, sur le bois de la croix comme à l'intérieur de la chambre, avec ici la nuance supplémentaire de l'usure et de la crasse.

3. *Le noir de l'enfer ?*

En forçant ainsi sur la couleur noire, Stendhal impose une véritable inversion des valeurs : « l'intérêt du ciel » peut-il être servi par des êtres véritablement diaboliques (comparaison avec le chat) ou par des « dévots » hypocrites et cruels ?

Troisième partie : le personnage de Julien.

1. *Un personnage seul.*

Julien est visiblement à un moment décisif de sa vie, il doit franchir un obstacle pour avancer.

Analyser son regard et sa réaction dans les premières lignes : il y a de la peur et du défi mêlés.

Les signes physiques de son émotion sont pourtant très nets : les jambes au début, les yeux et la voix dans le deuxième paragraphe.

2. *Mais Julien est aussi un personnage proche du narrateur et du lecteur.*

On l'accompagne constamment dans sa progression On entend ses pensées au discours direct* au début du passage. Le portrait du portier passe par les yeux de Julien et par ceux du narrateur qui semble prendre sa jeunesse et son émotion en pitié : « cette insensibilité parfaite, qui inspire bien plus de terreur à la jeunesse ».

L'emploi à la ligne 11 du pronom indéfini « on » dans « tout ce dont on voudrait lui parler » participe à cette confusion des pensées du personnage, du narrateur, et même du lecteur. En effet on attend plutôt « il » à la place de « on ». Il ne peut s'agir que de Julien. Avec son indéfinition « on » permet une projection et une identification bien plus fortes dans la pensée et le cœur du personnage.

Comme souvent chez Stendhal (voir chapitre III, ex. 4), le lecteur se trouve dans une position complexe par rapport au héros, un mélange de proximité et de distance.

EXERCICE 2

Rédigez un paragraphe destiné à commenter le plan du texte de Colette.

On peut dégager aisément le plan du passage en s'appuyant sur les temps et la présentation du texte. L'imparfait apparaît au début et à la fin pour décrire des habitudes de la mère liées à la répétition de la messe, avant et après « la grande affaire ». La partie centrale est occupée par l'affrontement entre le curé et la mère. Encadré par deux phrases au passé simple, le dialogue utilise le présent et le passé composé de la langue parlée. On peut remarquer que les répliques sont enchaînées directement, dans une grande vivacité, sans verbes introducteurs et sans incises*.

EXERCICE 3

***Plan détaillé du commentaire* (Texte de Colette).**

Première partie : précision et efficacité de la mise en scène.

1. *Une composition dramatique*:* présentation du premier « combattant », la mère, et du motif de l'affrontement, le chien ; présentation du deuxième « combattant » (battu d'avance), le curé ; le combat verbal, un dialogue ; le dénouement et le retour à l'habitude.

2. *Éléments de variété et de clarté.*

L'emploi des temps : temps du récit (imparfait et passé simple) pour la présentation et le dénouement ; temps du discours dans le dialogue central (présent et passé composé).

Vivacité de l'insertion du dialogue dans le récit : il est amorcé au discours indirect*, il cesse brusquement, les interlocuteurs n'ont pas à être indiqués.

3. *Un facteur d'unité :* le chien, c'est le thème essentiel du passage, qu'il soit décrit, qu'il agisse ou qu'on parle de lui.

Deuxième partie : des notations comiques à propos des trois personnages.

1. *Le chien :*

– Son nom est conservé pour le « barbet jaune »…

– Son attitude de bête savante « animalise » indirectement les autres fidèles.

– Ses aboiements désacralisent et troublent le sérieux de la cérémonie.

2. *Le curé :*

– Il emploie une expression ambiguë, « pas pour les chiens » (pas pour Domino, mais aussi pas pour rien, expression familière maladroite où il reconnaît que sa messe pourrait être inutile.)

– Il est maladroit dans le dialogue : il se laisse couper la parole, « Il n'est pas question de… », il fait des concessions qui sont des reculs : « tout cela est vrai. N'empêche que… ». Il ne discute plus alors que sur l'attitude du chien et non sur le principe même de sa présence à l'église.

Ces maladresses ridiculisent un personnage respectable.

3. *La mère :*

– Elle est accablée de manies (Colette les énumère en ménageant les surprises dans le premier paragraphe).

– C'est une entêtée au triomphe un peu puéril (son attitude dans le dernier paragraphe).

– C'est surtout une brillante parleuse : vivacité de sa première réplique (question d'observation a) ; habileté de sa deuxième réplique (le chien devient le modèle des fidèles, c'est lui qu'on imite !) ; énergie affirmative de sa troisième réplique (répétitions, antiphrase* menaçante : « Je voudrais bien voir qu'il n'ait pas grondé pendant l'élévation ! ») qui laisse son interlocuteur muet.

Troisième partie : la tendresse du regard du narrateur.

Le comique n'est jamais distant.

1. *Sympathie pour le chien :* « d'ailleurs très sage » (l. 18), il est excusé, évidemment.

2. *Sympathie pour le curé Millot :* sa présentation au deuxième paragraphe le montre plus comme une victime que comme un adversaire réel. Il est « vieux » et dominé (noter les trois compléments d'agent après « subjugué ».)

3. *Tendresse (et léger agacement) pour la mère :* Colette montre bien ses qualités (son amour des animaux, sa finesse, son anticonformisme), mais aussi ses défauts (ses manies, sa provocation « puérile »). La complexité de ses sentiments apparaît quand la narratrice (et non plus l'enfant) juge sa mère au deuxième paragraphe : « la bonté impérieuse, la scandaleuse sincérité de ma mère ».

4. *L'autobiographie explique ce double regard, tendre et gentiment critique.* Le regard est celui d'une petite fille admirative devant le « courage » de sa mère et celui d'une adulte jugeant plus tard cette attitude et la remettant à une autre place.

Deux exemples de ces regards mêlés : le premier, c'est la comparaison de la mère avec « une poule batailleuse ». Si l'adjectif peut être élogieux (regard enfantin), le nom ne l'est pas (regard adulte!), le deuxième exemple est la phrase qui débute le dénouement : « La grande affaire [...] revint à ma mère. » (Voir question d'observation b.)

EXERCICE 4

Expliquez le sens dans le texte de l'expression « une plénitude déchirante ».

L'expression « une plénitude déchirante » est paradoxale. Il semble même que les deux mots se heurtent de front comme dans un oxymore*. Pour la comprendre il faut faire appel à la description du moment vécu. Ce qui se remplit ici, c'est le « bras d'eau » ; ce qui se déchire, c'est le cœur du voyageur. L'auteur a voulu retrouver et nous faire ressentir cette impression complexe d'exaltation du départ et de nostalgie en même temps. La séparation, symbolisée par le progressif éloignement du paquebot par rapport au quai, met face à face celui qui part avec ce qu'il quitte, dans une prise de conscience intense et avec le sentiment aigu d'une « première fois » impossible à retrouver. Michel Leiris touche là une limite de l'autobiographie : ni la mémoire, ni l'écriture ne peuvent restituer entièrement la « minute » réellement vécue.

BILAN

☐ **Commenter un texte narratif, c'est être particulièrement attentif à l'enchaînement des actions rapportées, à leur rythme** (comparer de ce point de vue le texte de Voltaire et celui de Stendhal) **et à *leur sens*.**

☐ **La notion de temps est très importante dans les textes narratifs.** Mais les actions prennent tout leur sens dans un cadre, dans un espace ; c'est pourquoi les éléments descriptifs doivent toujours être pris en compte.

☐ **Commenter un texte autobiographique demande également une grande attention portée au temps. Il faudra aussi veiller à distinguer nettement entre la personne qui se souvient et qui raconte et le personnage qui agit dans le passé.**

UNE PETITE PAUSE

Un petit texte amusant pour illustrer le rôle du temps dans un récit

UN CONTE MAL CENTRÉ

Je veux écrire un conte. Mais, — imbécile que je suis ! —, je tombe dans la vie de mes personnages *avant* le drame qu'il eût été passionnant de raconter.

Tant pis ! « Au revoir, leur dis-je, on repassera ! »

Mais quand je reviens, — malheur ! — c'est *après* le drame ! Et la petite vie de tous les jours a repris, à peine changée, à vrai dire, par quelques disparitions suspectes !

Alors, que faire ? J'attends. J'attends. J'attends. J'invite le lecteur à attendre avec moi.

Jean Tardieu, *La part de l'ombre*, © Éditions Gallimard, 1972.

Commenter des textes d'idées

Qu'est-ce qu'un texte d'idées ?

Définition

À côté de la poésie, du théâtre et du roman, on range sous le nom de *littérature d'idées (ou essais)*, les textes littéraires qui cherchent avant tout à modifier les connaissances et les opinions de leurs lecteurs.

Le roman et le théâtre reposent essentiellement sur la fiction. La poésie de son côté est caractérisée par la musique et par l'image qui y dominent, qu'elle soit en vers ou en prose, et qui tendent à créer une vision, un univers propres, transformant ou déformant la réalité.

Un texte d'idées, au contraire, peut contenir passagèrement de la fiction, il peut être inclus dans une fiction ; il peut aussi recourir parfois aux procédés imaginaires et musicaux de la poésie ; mais comme son objectif est d'agir sur les connaissances et les opinions de ses lecteurs, il est essentiellement fondé sur la réalité et sur l'histoire de son temps et de son auteur.

Aussi les textes d'idées que vous aurez à commenter comporteront toujours dans leur paratexte* les indications historiques ou biographiques nécessaires à leur pleine compréhension. Par ailleurs, ils présenteront toujours un intérêt suffisant pour être encore actuels.

Enfin rappelez-vous qu'*il s'agit bien de commenter et non pas de discuter le texte d'idées*, dans le sujet de type II !

À quels types appartiennent les textes d'idées ?

Les deux types essentiels sont le *type informatif* et le *type argumentatif*.

Le texte de *type informatif* (ou expositif) vise la *modification des connaissances* du lecteur, il cherche à les accroître ou à les modifier en les corrigeant. Le texte de ce type se veut objectif, neutre, précis car il cherche à transmettre des informations de la façon la plus claire. La présence de celui qui parle n'y est pas directement sensible.

Le texte de type informatif s'adresse à ce que sait (ou ne sait pas) le lecteur.

Exemple : Un article de dictionnaire, d'encyclopédie, de revue spécialisée.

Le texte de *type argumentatif* vise la *modification des opinions* du lecteur, il cherche à transformer ces opinions en les détruisant, ou en les corrigeant, ou en les renforçant, ou encore en les remplaçant par de nouvelles. Le texte de ce type, même s'il adopte un ton objectif, laisse toujours transparaître la subjectivité de

celui qui l'écrit. Il cherche donc à convaincre par des arguments*, qui se présentent comme des propositions vraies, qu'il importe à son lecteur et à plus forte raison à son commentateur, de bien comprendre.

Le texte de type argumentatif s'adresse à ce que croit (ou ne croit pas) le lecteur.

Il arrive aussi assez souvent qu'un passage de texte d'idées soit du type narratif. Pour convaincre, on raconte une histoire, vraie ou fictive, illustrant l'idée que l'on veut défendre ou que l'on veut attaquer. Ainsi nous avons vu ensemble dans la deuxième partie comment la fable présente et mêle des caractères narratifs et argumentatifs.

Mais dans les textes d'idées, le type qui domine est le type argumentatif.

Pour une étude approfondie du texte argumentatif, consultez l'ouvrage de Bénédicte et Frank Lanot consacré au sujet de type I dans la même collection.

Les diverses formes du texte d'idées

Elles sont très variées. Le plus souvent le texte d'idées est en prose. Il peut être une *maxime*, une *sentence*, un *aphorisme* (formes brèves, condensées.) Par exemple les *Maximes* de La Rochefoucauld, de Chamfort. Compte tenu de la longueur imposée au commentaire littéraire, ces textes courts ont peu de chances de se rencontrer à l'épreuve du baccalauréat.

Il peut être un recueil de *pensées* ou de *réflexions* (de longueur très variable) sur des sujets très divers. Par exemple les *Pensées* de Pascal, ou au XXe siècle les *Papiers collés* de Georges Perros, les *Réflexions sur la poésie* de Paul Claudel.

Il peut être un *discours* (pas toujours réellement prononcé). Par exemple le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* de Jean-Jacques Rousseau.

Il peut être une *lettre* (pas toujours réellement envoyée) ou une *préface* (occasion pour les écrivains de justifier et de défendre leurs choix). Par exemple les *Lettres à un ami allemand* d'Albert Camus ou la préface de *Pierre et Jean* de Maupassant.

Il peut enfin appartenir à la vaste famille des *essais* (de longueur très variable.) Par exemple bien sûr les *Essais* de Montaigne

Notez enfin que des textes d'idées se rencontrent aussi en poésie comme au théâtre. Par exemple le *Poème sur le désastre de Lisbonne* écrit par Voltaire à la suite du tremblement de terre de 1755, ou la tirade célèbre de Chrysale contre les femmes savantes dans la pièce de Molière du même nom (acte II, scène 7).

Un conseil : Soyez très attentif(ve) au paratexte* d'un texte d'idées. La date de publication et le titre, le chapeau* peuvent vous donner de précieuses indications sur l'intention de l'auteur et le contexte historique entourant l'œuvre à commenter.

Quels peuvent être les axes de lecture les plus intéressants d'un texte d'idées ?

- *le repérage de la thèse* défendue* et de *la thèse attaquée* dans le texte,
- *l'analyse des arguments utilisés* pour ou contre ces thèses,
- *l'implication de l'auteur* dans le texte,
- *enfin le ton** (on dit aussi tonalité ou registre) du texte.

Examinons maintenant des exemples de sujets pour vous aider à comprendre comment construire et rédiger le commentaire de textes d'idées.

1. PREMIER EXEMPLE : COMMENTAIRE LITTÉRAIRE D'UN ARTICLE DE *L'ENCYCLOPÉDIE*

Sujet

L'auteur de cet article, présenté ici en entier, est anonyme.

Réfugiés : (Hist. mod. polit.) C'est ainsi que l'on nomme les protestants français que la révocation de l'Édit de Nantes a forcés de sortir de France, et de chercher un asile dans les pays étrangers, afin de se soustraire aux persécutions qu'un zèle aveugle et inconsidéré leur faisait éprouver dans leur patrie. Depuis ce temps, la France s'est vue privée d'un grand nombre de citoyens qui ont porté à ses ennemis des arts, des talents, et des ressources dont ils ont souvent usé contre elle. Il n'est point de bon Français qui ne gémisse depuis longtemps de la plaie profonde causée au royaume par la perte de tant de sujets utiles. Cependant, à la honte de notre siècle, il s'est trouvé de nos jours des hommes assez aveugles ou assez impudents pour justifier aux yeux de la politique et de la raison, la plus funeste démarche qu'ait jamais pu entreprendre le conseil d'un souverain. Louis XIV, en persécutant les protestants, a privé son royaume de près d'un million d'hommes industrieux qu'il a sacrifiés aux vues intéressées et ambitieuses de quelques mauvais citoyens, qui sont les ennemis de toute liberté de pensée, parce qu'ils ne peuvent régner qu'à l'ombre de l'ignorance. L'esprit persécuteur devrait être réprimé par tout gouvernement éclairé : si l'on punissait les perturbateurs qui veulent sans cesse troubler les consciences de leurs concitoyens lorsqu'ils diffèrent dans leurs opinions, on verrait toutes les sectes vivre dans une parfaite harmonie, et fournir à l'envi des citoyens utiles à la patrie, et fidèles à leur prince.

Quelle idée prendre de l'humanité et de la religion des partisans de l'intolérance ?

Ceux qui croient que la violence peut ébranler la foi des autres, donnent une opinion bien méprisable de leurs sentiments et de leur propre conscience.

V. *PERSÉCUTION* et *TOLÉRANCE*.

Encyclopédie, article « Réfugiés » (1751-1766).

Notes.

L. 1 : « (Hist. mod. polit.) » est l'abréviation d'« Histoire moderne politique. »

L. 2 : la révocation de l'Édit de Nantes eut lieu le 18 octobre 1685. Louis XIV supprimait ainsi l'Édit de Nantes signé par Henri IV en 1598, qui accordait la liberté religieuse aux protestants de France. Cette révocation entraîna notamment le départ de France de 200 000 à 300 000 sujets, entre autres vers la Suisse et vers l'Allemagne.

L. 16 : « secte » n'a pas le sens péjoratif qu'il a aujourd'hui. Ce mot est ici un synonyme de « groupe religieux », d'« ensemble de personnes ayant les mêmes croyances ».

L. 17 : « à l'envi » signifie « à qui mieux mieux », « en abondance ».

L. 22 : la dernière ligne en majuscules est un renvoi interne à l'*Encyclopédie*, elle signifie : « voir les articles Persécution et Tolérance ».

1. Questions d'observation (4 points).

a) Délimitez les parties informative et argumentative du texte. Comparez leur longueur et dites quelle est l'intention de l'auteur anonyme de cet article.

b) Choisissez parmi ces trois expressions tirées du texte celle qui, selon vous, pourrait le mieux lui servir de titre et traduirait le mieux le sentiment que veut faire naître l'auteur dans l'esprit du lecteur :

- « la révocation de l'Édit de Nantes »,
- « la honte de notre siècle »,
- « l'esprit persécuteur ».

Justifiez votre choix.

2. Vous présenterez un commentaire composé de ce texte (16 points).

Réponses aux questions

Question a)

Cette question fait appel à votre connaissance des différents types de textes. Elle cherche aussi à vous faire découvrir la composition de l'article et son intention réelle. L'*Encyclopédie* en effet, même si elle se présente comme un dictionnaire ou une encyclopédie modernes, suivant un ordre alphabétique, avec des illustrations et des renvois, en diffère beaucoup par le ton et l'intention : son but, comme vous allez vous en rendre compte, n'est pas seulement de renseigner ou d'instruire ses lecteurs, il est aussi de les convaincre, de leur faire partager certaines valeurs politiques, morales, philosophiques.

Recherchez dans une bibliothèque ou le centre de documentation de votre établissement scolaire un volume de l'*Encyclopaedia Universalis*, l'héritière moderne de l'*Encyclopédie* du XVIIIe siècle ; feuilletez-la attentivement. Vous

observerez parfois dans la marge d'un article un signe représentant deux épées croisées. Ce signe indique qu'à partir de cet endroit l'auteur de l'article prend position, qu'il quitte le domaine de la stricte objectivité et du consensus et qu'il engage son opinion personnelle, qui diverge fatalement de celle d'un autre spécialiste de la question traitée. Ce signe indique exactement le passage de la partie informative de l'article à sa partie argumentative. Or Diderot, le maître d'œuvre de l'*Encyclopédie*, et ses collaborateurs ne l'emploient jamais ; à vous donc de retrouver la place où il pourrait figurer ici !

L'article commence comme une définition ; il donne d'abord le terme comme une entrée de dictionnaire, puis il définit le domaine auquel il appartient et qui limite d'ailleurs la définition (il ne s'agit pas de dire ce qu'est un réfugié en général mais seulement ce qu'il est dans la langue politique et historique récente), enfin il indique le sens de ce terme : « C'est ainsi que l'on nomme les protestants français que la révocation de l'Édit de Nantes a forcés de sortir de France et de chercher un asile dans les pays étrangers... ». Ici s'arrête la partie informative de l'article, car aussitôt après, les prises de position, les termes valorisants* et dévalorisants* apparaissent en si grand nombre qu'on se rend bien compte qu'on est alors passé à la partie argumentative de l'article, qui se prolonge jusqu'à la fin.

La disproportion entre ces deux parties est flagrante : ce qui importe au rédacteur de l'article est visiblement moins d'informer que de convaincre son lecteur de la nocivité de cette révocation. L'événement est d'ailleurs sans doute assez récent et connu pour qu'il ne juge pas nécessaire de préciser que l'Édit de Nantes avait été pris par le roi Henri IV.

Il semble que le rédacteur de l'article soit en quelque sorte pressé d'argumenter, de donner son opinion sur cet événement. Deux faits le montrent. D'abord il passe de l'information à la prise de position à l'intérieur d'une phrase, sans rendre apparente la limite entre les deux ni par un point ni par un alinéa ; ensuite même dans la courte partie informative on pressent grâce à deux termes, « forcés », « asile », que sa sympathie va à ceux qu'il présente comme des victimes.

Question b)

Cette question doit vous rappeler certaines des questions posées au brevet de collèges où l'on demande souvent au candidat de proposer ou de choisir un titre. Ne la considérez cependant pas comme une question facile. Car les trois titres pourraient à l'évidence convenir, or vous devez faire un choix et le justifier !

Le titre qui semble le mieux convenir est « La honte de notre siècle ». Des trois titres proposés, c'est en effet celui qui traduit le sentiment d'indignation que le rédacteur de l'article veut faire éprouver à son lecteur. Cette révocation est

honteuse pour celui qui, au siècle précédent, l'a prise : Louis XIV ; pour ceux qui l'ont inspirée : « le conseil d'un souverain », « quelques mauvais citoyens » qui en tirent avantage ; enfin elle est honteuse, « de nos jours », pour ceux qui l'approuvent : « des hommes assez aveugles ou assez impudents ». Surtout cette honte rejaillit sur la France entière (on dirait aujourd'hui « sur son image ») : « il n'est point de bon Français qui ne gémisse depuis longtemps » de cette révocation et des malheurs qu'elle a entraînés. Ce caractère général et collectif de la honte est bien traduit par le possessif et le nom : « notre siècle ».

Des deux autres titres proposés, le premier ne rend pas assez compte du caractère engagé et argumentatif de l'article et pourrait laisser entendre qu'il est seulement informatif (voir question a). Le deuxième pourrait presque convenir, car il désigne exactement l'adversaire combattu dans l'article. C'est bien en fin de compte cet « esprit persécuteur », fanatique et intolérant (le terme est repris plusieurs fois au cours de l'article et il fait l'objet d'un renvoi à la fin) qui est à la base de la révocation. On peut pourtant préférer le titre « La honte de notre siècle » qui interpelle plus nettement le lecteur.

Il est évident qu'un correcteur devrait admettre comme correctes les deux réponses « La honte de notre siècle » et « L'esprit persécuteur », si elles sont justifiées à partir du texte.

Un conseil : Ne vous imaginez pas que les correcteurs sont des esprits intolérants et persécuteurs ! Chaque fois que vos réponses, vos interprétations seront appuyées sur une lecture correcte du texte, sans contresens ni arbitraire, elles seront admises par eux, même s'ils ne les partagent pas complètement. À vous de bien argumenter pour les convaincre de la justesse de votre lecture du texte. Car un commentaire littéraire, c'est encore un texte argumentatif !

EXERCICE 1. AUTRES QUESTIONS D'OBSERVATION

c) Relevez et analysez les images de lumière et d'obscurité dans l'article.

d) Les orateurs latins classaient les arguments en deux grandes catégories : « *utile* » et « *honestum* ». La catégorie de l'« utile » comprend les arguments utilitaires pour lesquels ce qui importe c'est l'avantage pratique et matériel, mesurable quantitativement. La catégorie de l'« honestum » comprend les arguments moraux, pour lesquels ce qui importe c'est le bien moral, les valeurs spirituelles.

Relevez et classez les arguments présentés par l'auteur de l'article contre la révocation, selon ces deux catégories. Commentez ce classement.

e) Étudiez dans l'article l'image qui est donnée du roi et des hommes.

2. DEUXIÈME EXEMPLE : COMMENTAIRE LITTÉRAIRE D'UN EXTRAIT DU ROMAN DE VICTOR HUGO *LES TRAVAILLEURS DE LA MER*

Sujet

Le roman proprement dit est précédé d'une partie qui présente *L'archipel de la Manche* qui sert de cadre à la narration. Ce passage prend place dans un chapitre intitulé *Homo edax*, qui signifie en latin « l'homme rongeur ».

L'homme travaille à sa maison, et sa maison, c'est la terre. Il dérange, déplace, supprime, abat, rase, mine, sape, creuse, fouille, casse, pulvérise, efface cela, abolit ceci, et reconstruit avec de la destruction. Rien ne le fait hésiter, nulle masse, nul bloc, nul encombrement, nulle autorité de la matière splendide, nulle majesté de la nature. Si les énormités de la création sont à sa portée, il les bat en brèche. Ce côté de Dieu qui peut être ruiné le tente, et il monte à l'assaut de l'immensité, le marteau à la main. L'avenir verra peut-être en démolition les Alpes. Globe, laisse faire ta fourmi.

L'enfant, brisant son jouet, a l'air d'en chercher l'âme. L'homme aussi semble chercher l'âme de la terre.

Pourtant, ne nous exagérons pas notre puissance, quoi que l'homme fasse, les grandes lignes de la création persistent ; la masse suprême ne dépend point de l'homme. Il peut sur le détail, non sur l'ensemble. Et il est bon que cela soit ainsi. Le Tout est providentiel. Les lois passent au-dessus de nous. Ce que nous faisons ne va pas au-delà de la surface. L'homme habille ou déshabille la terre ; un déboisement est un vêtement qu'on ôte. Mais ralentir la rotation du globe sur son axe, accélérer la course du globe dans son orbite, ajouter ou retrancher une toise à l'étape de sept cent dix-huit mille lieues par jour que fait la terre autour du soleil, modifier la précession des équinoxes, supprimer une goutte de pluie, jamais. Ce qui reste en haut reste en haut. L'homme peut changer le climat, non la saison. Faites donc rouler la lune ailleurs que dans l'écliptique !

Des rêveurs, quelques-uns illustres, ont rêvé la restitution du printemps perpétuel à la terre. Les saisons extrêmes, été et hiver, sont produites par l'excès d'inclinaison de l'axe de la terre sur le plan de cette écliptique dont nous venons de parler. Pour supprimer ces saisons, il suffirait de redresser cet axe. Rien de plus simple. Plantez dans le pôle un pieu allant jusqu'au centre du globe, attachez-y une chaîne, trouvez hors de la terre un champ de tirage, ayez dix milliards d'attelages de dix milliards de chevaux chacun, faites tirer, l'axe se redressera, et vous aurez votre printemps. On le voit, pas grand'chose à faire. Cherchons ailleurs l'éden. Le printemps est bon ; la liberté et la justice valent mieux. L'éden est moral, et non matériel.

Être libres et justes, cela dépend de nous.

La sérénité est intérieure. C'est au dedans de nous qu'est notre printemps perpétuel.

Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, 1866.

Notes.

L. 5 : « il les bat en brèche » signifie « il les attaque vivement ».

L. 16 : la « toise » est une ancienne mesure de longueur valant 1,949 m.

L. 17 : « la précession des équinoxes » est l'avance du moment de l'équinoxe, liée au lent déplacement de l'axe des pôles.

L. 19 : « l'écliptique » est le plan de l'orbite de la Terre autour du Soleil. Le mot était féminin au siècle dernier, il est aujourd'hui masculin.

1. Questions d'observation (4 points).

a) Relevez le lien logique qui marque le tournant de la pensée de Victor Hugo dans ce texte. Il permet de délimiter deux grandes parties : résumez chacune d'elles.

b) Étudiez les indices de personne dans ce texte.

2. Vous présenterez le commentaire composé de cette page de Victor Hugo (16 points).

Réponses aux questions d'observation

Question a)

Le lien logique connectant des paragraphes du texte et non des phrases est aisément repérable puisqu'il est le seul : il s'agit de « pourtant » à la ligne 10. Ce lien exprime une opposition. La première partie présente l'homme comme un conquérant, un ouvrier ou un artisan qui modifie la surface de la terre ; il est actif comme la fourmi et ambitieux de dominer, de connaître et de transformer le monde.

La deuxième partie montre les limites nettes de cette ambition : la domination humaine totale sur la terre est tout d'abord impossible ; elle semble aussi sacrilège : « Le Tout est providentiel » ; enfin elle est vaine : cette domination matérielle qui croit pouvoir faire le paradis sur terre est superficielle et ridicule, car les vraies valeurs sont intérieures et morales : liberté, justice, sérénité.

Ainsi le texte qui commence comme un hymne au progrès humain se termine-t-il sur une sévère mise en garde contre ses dérives et ses illusions.

Question b)

L'étude des indices de personne confirme la présence du tournant repéré dans la question précédente.

Dans la première partie l'humanité est toujours désignée à la troisième personne du singulier : « l'homme » repris par les pronoms personnels « il », « le ». On peut penser que celui qui parle ne se dévoile pas et se contente de décrire de loin avec une certaine admiration les effets étonnants du travail humain ; pourtant à la fin du premier paragraphe une apostrophe et un impératif font apparaître la deuxième personne du singulier : « Globe, laisse faire ta fourmi. » Or toute deuxième personne implique une première pour l'interpeller. On voit ainsi

l'immensité du regard hugolien et la portée de sa voix qui s'adresse à rien moins qu'au globe…

Dans la deuxième partie, l'auteur va s'engager plus profondément et chercher à impliquer de même son lecteur : l'emploi du « nous » est le signe de cette volonté d'éveiller la réflexion intime et la responsabilité personnelle de chaque membre de la collectivité humaine.

En même temps que le « nous » et la première personne, apparaît aussi la deuxième personne du pluriel : il s'agit chaque fois d'une prise à témoin de l'auditoire comme s'il était véritablement présent, écoutant le discours de l'orateur qui lui décrit alors les absurdes travaux imaginés par les naïfs « rêveurs » du progrès humain : « Faites donc rouler la lune… », « Plantez […] attachez-y […] trouvez […] ayez […] faites tirer […] et vous aurez votre printemps. »

L'étude des indices de personne vérifie bien l'implication plus forte de l'auteur dans la deuxième partie du texte ; de plus elle permet d'affirmer avec d'autres indices (les énumérations, les images, le passage informatif sur l'origine des saisons, les contrastes et les exagérations) le caractère très oratoire de cette page.

EXERCICE 2

Étudiez l'ironie* dans ce texte.

EXERCICE 3

Proposez un plan de commentaire de ce texte en trois parties avec leurs sous-parties.

3. TROISIÈME EXEMPLE : COMMENTAIRE D'UN EXTRAIT DU *DISCOURS SUR LE COLONIALISME* D'AIMÉ CÉSAIRE

Sujet

L'auteur, poète et homme politique de La Martinique, dénonce dans ce discours les méfaits du colonialisme.

On m'en donne plein la vue de tonnage de coton ou de cacao exporté, d'hectares d'oliviers ou de vignes plantés.

Moi je parle d'économies naturelles, d'économies harmonieuses et viables, d'économies à la mesure de l'homme indigène désorganisées, de cultures vivrières détruites, de sous-alimentation installée, de développement agricole orienté selon le seul bénéfice des métropoles, de rafles de produits, de rafles de matières premières.

On se targue d'abus supprimés.

Moi aussi, je parle d'abus, mais pour dire qu'aux anciens — très réels — on en a superposé d'autres — très détestables. On me parle de tyrans locaux mis à la raison ; mais je constate qu'en général ils font très bon ménage avec les nouveaux et que, de ceux-ci aux anciens et vice-versa, il s'est établi, au détriment des peuples, un circuit de bons services et de complicité.

On me parle de civilisation, je parle de prolétarisation et de mystification.

Pour ma part, je fais l'apologie systématique des civilisations para-européennes.

Chaque jour qui passe, chaque déni de justice, chaque matraquage policier, chaque réclamation ouvrière noyée dans le sang, chaque scandale étouffé, chaque expédition punitive, chaque car de CRS, chaque policier et chaque milicien nous fait sentir le prix de nos vieilles sociétés.

C'étaient des sociétés communautaires, jamais de tous pour quelques-uns.

C'étaient des sociétés pas seulement anté-capitalistes, comme on l'a dit, mais aussi anti-capitalistes.

C'étaient des sociétés démocratiques, toujours.

C'étaient des sociétés coopératives, des sociétés fraternelles.

Je fais l'apologie systématique des sociétés détruites par l'impérialisme.

Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, © Éditions Présence africaine, 1950.

Notes.

L. 14 et 24 : l'« apologie » joint l'éloge à la défense ou à la justification.

L. 15 : un « déni de justice » est un refus d'accorder la justice.

1. Questions d'observation (4 points).

a) Selon vous ce texte est-il bien une « apologie », comme l'auteur le dit deux fois ? Vous vous servirez de la définition de l'apologie qui vous est indiquée en note.

b) Repérez l'unique concession* du texte et montrez comment Césaire la retourne au profit de sa thèse.

2. Vous ferez un commentaire composé de ce texte (16 points).

Réponses aux questions

Question a)

Ce texte est exactement l'apologie qu'il prétend être. Sa forme et son contenu en présentent toutes les caractéristiques, telles qu'elles sont définies en note. En joignant l'éloge à la défense, l'apologie contient une argumentation double : d'une part des arguments dénonçant le colonialisme et ses méfaits, d'autre part une série d'arguments favorables aux civilisations colonisées.

La première moitié du texte est consacrée à la défense « pied à pied » des peuples colonisés (lignes 1 à 14) ; la deuxième, après un paragraphe récapitulatif annonçant le « prix » des sociétés colonisées, est consacrée à faire leur éloge.

Le plus notable est cependant dans l'adjectif « systématique ». Chaque partie est effectivement construite de façon « systématique ». L'apologie est systématique parce que la défense et l'éloge sont systématiques.

La première partie est une réfutation* sans faille des arguments favorables à la colonisation : il est facile de voir qu'elle repose sur un jeu de questions-réponses parallèles introduites par des couples de verbes symétriques. « On m'en donne plein la vue de... » est contrecarré par « Moi je parle... », « On se targue de... » par « Moi aussi, je parle d'abus... », « On me parle de... » par « mais je constate que... », enfin « On me parle de civilisation » est comme retourné par « je parle de prolétarisation et de mystification ».

La systématisation est également nette dans la deuxième partie : au passé, avec une forte coloration nostalgique, les « vieilles sociétés » reçoivent dans une suite d'alinéas parallèles des qualifications qui les glorifient et continuent de les opposer à la société européenne capitaliste et colonialiste, dont le crime le plus grave est nommé à la fin du passage : « l'impérialisme ».

Question b)

L'unique concession du texte se trouve au quatrième alinéa.

La concession consiste à donner raison à la thèse que l'on combat, à accorder un point à l'adversaire. Ainsi au lieu d'opposer un autre terme au mot « abus », Césaire reprend exactement le même : « Moi aussi, je parle d'abus », paraissant de la sorte donner raison à la thèse qui soutient que la colonisation a mis fin dans les pays colonisés à des inégalités préexistantes. Une brève interruption, quelques mots plus loin, reconnaît l'existence effective de ces abus : « - très réels - ». Mais presque toujours dans une argumentation la concession n'est que provisoire et précède une opposition* plus forte ou un renchérissement*.

Aimé Césaire ne manque pas de faire le même usage de la concession ; acceptant la réalité de ces abus, il les repousse dans le passé et combine l'opposition (« mais pour dire ») et le renchérissement (« on en a superposé d'autres », « très détestables » renchérissant sur « très réels »). La suite du paragraphe ajoute des précisions : les « abus » concédés étaient commis par des « tyrans locaux », l'auteur les accuse alors de collaboration, de « complicité » avec l'oppresseur colonial.

Ainsi l'abus ne provient pas d'un défaut fondamental de la société pré-coloniale, il n'est qu'une exception et les deux camps restent les mêmes, une fois les « tyrans locaux » mis au rang des colons ; cette contradiction effacée par cette rapide concession, Césaire pourra plus loin proclamer les sociétés pré-coloniales « démocratiques », « communautaires », « fraternelles ».

EXERCICE 4

Vous présenterez un plan détaillé de commentaire en trois parties avec leurs sous-parties.

CORRIGÉ DES EXERCICES

EXERCICE 1

(Article de l'*Encyclopédie*)

c) Relevez et analysez les images de lumière et d'obscurité dans l'article.

Images d'obscurité : « un zèle aveugle et inconsidéré », « des hommes assez aveugles ou assez impudents », « à l'ombre de l'ignorance ».

Image de lumière : « par tout gouvernement éclairé ».

On retrouve dans ces images la grande métaphore du XVIIIe siècle appelé aussi le siècle des Lumières. Cette lumière est celle de la raison, de la connaissance, de la liberté et de la tolérance, opposée à l'obscurité dans laquelle sont plongés les ennemis des philosophes et des encyclopédistes, inspirateurs de la révocation. L'appel à la répression de l'esprit d'intolérance : « L'esprit persécuteur devrait être réprimé par tout gouvernement éclairé », nous montre aussi que les encyclopédistes, et Diderot le premier, pensaient à une réforme possible de la société par le haut ; le pouvoir répandant lui-même la lumière sur celle-ci.

d) Les orateurs latins classaient les arguments en deux grandes catégories : « utile » et « honestum ». La catégorie de l'« utile » comprend les arguments utilitaires pour lesquels ce qui importe c'est l'avantage pratique et matériel, mesurable quantitativement. La catégorie de l'« honestum » comprend les arguments moraux, pour lesquels ce qui importe c'est le bien moral, les valeurs spirituelles.

Relevez et classez les arguments présentés par l'auteur de l'article contre la révocation, selon ces deux catégories. Commentez ce classement.

Arguments du type « utile » : ils sont les plus nombreux et pourraient se résumer par l'expression « la perte de tant de sujets utiles ».

Argument patriotique : les réfugiés ont renforcé, malgré eux, les ennemis de la France : « un grand nombre de citoyens qui ont porté à ses ennemis des arts, des talents, et des ressources dont ils ont souvent usé contre elle ».

Argument démographique : la France a perdu un grand nombre d'hommes qui lui manquent maintenant : « la plaie profonde causée au royaume », « près d'un million d'hommes » (nombre sans doute exagéré).

Argument économique : les réfugiés sont des hommes « utiles », entreprenants, « industrieux », riches, ils ont « des arts, des talents, et des ressources » qu'ils auraient pu mettre au service de la prospérité française.

Argument politique : les réfugiés sont des soutiens de la royauté et non pas ses ennemis : « fidèles à leur prince. »

Arguments du type « honestum » : il s'agit des valeurs philosophiques et morales des encyclopédistes, que la révocation heurte ou bafoue.

La révocation bafoue la « liberté de penser » : ses inspirateurs, « quelques

mauvais citoyens » sont les « ennemis » de cette liberté.

La révocation trouble l'ordre public : c'est l'exemple même du retournement de l'argumentation, car c'est précisément au nom de l'ordre qu'on bannissait les protestants qui créaient une différence et un désordre insupportables. Au-delà de cette astuce de l'argumentation, l'auteur veut mettre en avant la cohérence de la société et son « harmonie » qui ne peuvent exister que grâce à la tolérance.

Enfin la révocation heurte les sentiments d'« humanité » : les réfugiés au début et à la fin de l'article sont présentés comme des victimes d'une « violence » injuste, or les partisans de la révocation se réclament du christianisme. C'est l'argument final : l'auteur essaie de mettre ces « partisans de l'intolérance » en contradiction avec leur propre religion, dont ils donnent une image, une « idée », tout à fait « méprisable ».

Au total on s'aperçoit que les arguments utilitaires sont les plus nombreux : c'est certainement parce que le rédacteur de l'article espère toucher les « politiques », plus sensibles à la défense des intérêts pratiques et concrets de la patrie qu'aux grands principes. Ceux-ci pourtant sont essentiellement développés dans la deuxième partie et dans les deux alinéas qui terminent le texte, preuve qu'ils sont en définitive les plus importants aux yeux de l'auteur.

e) Étudiez dans l'article l'image qui est donnée du roi et des hommes.

À l'évidence l'article cherche à éviter d'attaquer de front la personne du roi. Alors qu'on sait bien que dans une monarchie absolue, c'est lui qui décide, la responsabilité de la révocation est attribuée à deux reprises à l'influence de son « conseil » et « aux vues intéressées et ambitieuses de quelques mauvais citoyens » (qui voyaient sans doute dans les protestants des rivaux et des concurrents). Pourtant le nom de Louis XIV apparaît bien au centre du texte et c'est bien lui le sujet du verbe « en persécutant ». La mise en cause directe a donc bien lieu.

À la fin, la fidélité des « citoyens » dans un royaume tolérant est rappelée à dessein : si les réfugiés sont devenus des ennemis de la France, c'est à cause de la révocation.

L'ambiguïté de la position du rédacteur de l'article, qui mêle l'attaque directe et indirecte avec le respect affiché, se retrouve dans la dénomination des Français tout au long de l'article : ils ne sont appelés « sujets » qu'une fois (ce qu'ils sont réellement) et partout ailleurs « citoyens » et « concitoyens ». Le langage trahit ici l'aspiration des philosophes à une participation plus grande de l'individu aux affaires publiques.

EXERCICE 2

(Texte de Victor Hugo)

Étudiez l'ironie dans ce texte.

L'effet d'ironie provient de la discordance entre deux voix audibles dans la bouche du même énonciateur*, l'une valorisante en apparence, l'autre dévalorisante en réalité.

Cette ironie est perceptible dans la deuxième partie du texte, près de la fin : « Pour supprimer ces saisons, il suffirait de redresser cet axe. » vient de dire Hugo, après avoir clairement indiqué un peu plus haut que « L'homme peut changer le climat, non la saison. » Le fond de sa pensée ne fait donc pas de doute ; ces projets de domination et de transformation radicale de l'espace terrestre sont de douces folies, des rêveries.

Pourtant il affirme : « Rien de plus simple. » Et il se lance dans la description amusante des travaux insensés qu'il faut réaliser, pour conclure sur le ton de l'évidence : « On le voit, pas grand'chose à faire. » Tout le passage ainsi délimité est une longue antiphrase* destinée à faire ressortir le caractère totalement irréaliste de ces projets.

Cette ironie née du contact des deux voix, celle qui semble approuver la faisabilité de ces projets et celle qui avant, après et même pendant qu'on entend la première, la dément (le détail du « tirage » est en lui-même déjà incroyable), n'est cependant pas une ironie méchante, elle ne cherche pas la moquerie mais seulement un sourire distant et amusé. N'oublions pas que tout le début du texte a soutenu le mouvement grisant de cette course au progrès et à la transformation ; ce que Hugo cherche maintenant n'est pas à prouver le contraire de ce qu'il avait avancé avec un certain enthousiasme, mais seulement à le limiter et à le réorienter dans la direction du progrès moral.

EXERCICE 3

(Texte de Victor Hugo)

Proposez un plan de commentaire de ce texte en trois parties avec leurs sous-parties.

Première partie : *le mouvement d'une thèse en train de se construire.*

a) Les deux grandes parties (question d'observation a).

b) Les marques de l'énonciation (question d'observation b).

c) La brusque et dense conclusion.

Deuxième partie : *le discours d'un poète.*

a) Le rythme.

b) Les contrastes.

c) Les images.

Troisième partie : *les idées en jeu.*

a) Une ironie sans adversaire réel (exercice 2).

b) Progrès moral et domination technique.

c) L'arrière-plan religieux de l'argumentation.

Pour conclure : un débat actuel. La vision d'un poète.

EXERCICE 4

(Texte d'Aimé Césaire)

Vous présenterez un plan détaillé de commentaire en trois parties avec leurs sous-parties.

Première partie : *l'apologie, une défense contre le colonialisme.*

a) L'organisation « systématique » de l'argumentation (question d'observation a).

b) La réfutation des arguments colonialistes, fondée sur des valeurs marxistes.

Deuxième partie : *l'apologie, un éloge des sociétés soumises au colonialisme.*

a) Une seule concession (question d'observation b).

b) Des sociétés « à la mesure de l'homme ».

c) Des valeurs modernes attribuées à de « vieilles » sociétés.

Troisième partie : *un engagement passionné de l'auteur.*

a) Révolte et nostalgie : les personnes et les temps verbaux.

b) La violence dans les mots : celle de l'oppression, celle de la réplique.

c) La poétisation du discours : les reprises rythmiques, les échos, la phrase qui tend vers le verset*. La révolte devient chant.

Vous constatez que le terme d'« apologie », que l'auteur nous fournit pour désigner ce qu'il est en train de faire, nous a donné ainsi grâce à sa double définition, les deux premières parties de notre plan.

EXERCICES NON CORRIGÉS

EXERCICE 5

(Texte de *l'Encyclopédie*)

En vous aidant des cinq questions d'observation corrigées, rédigez le commentaire composé de cet article.

Vous pourrez suivre le plan suivant :

Première partie : ce texte est un article de *l'Encyclopédie.*

Deuxième partie : ce texte est une vive attaque contre une mesure injuste et néfaste.

Troisième partie : ce texte repose sur les valeurs clés du siècle des Lumières.

EXERCICE 6

Entraînement à l'analyse d'un texte d'idées

Péguy affirme : « Il ne faut rien se proposer, il ne faut pas faire de plan, il faut suivre des indications. »

L'homme qui fait des plans croit pouvoir tirer la vérité de son propre fonds et plier la réalité à ses modèles. L'homme qui suit des indications subordonne sa pensée aux visages que présentent les choses et les événements. Celui qui fait des plans trace sa route, celui qui suit des indications demande à la réalité qu'elle lui montre le chemin. Celui qui fait des plans décide de tout, celui qui suit des indications s'attend à tout. Celui qui fait des plans construit une œuvre, celui qui suit des indications

travaille par quinzaines, et rédige des cahiers. Esprit de méthode contre esprit d'aventure, le premier produit de belles formes métalliques, tandis que le second, inscrit dans un espace qui le transcende, entretient avec le monde le même rapport que l'artisan avec la pierre ou le bois.

Alain FINKIELKRAUT, *Le mécontemporain*, essai, © Éditions Gallimard, 1991.

Sous ce titre qui contient deux mots fondus en un (ou mot-valise*), l'auteur fait le portrait de Charles Péguy (1873-1914). Celui-ci anima une revue intitulée *Les Cahiers de la quinzaine*.

Ce texte peut vous paraître un peu difficile. Relisez-le attentivement et répondez aux questions suivantes.

a) Quel est le rapport entre le premier paragraphe et le deuxième ?

b) Tracez un tableau à deux colonnes intitulées respectivement « esprit de méthode » et « esprit d'aventure ». Faites entrer ensuite toutes les propositions du texte dans ces colonnes en les opposant deux par deux.

c) Que symbolisent le métal d'un côté et la pierre et le bois de l'autre ?

d) À quelle forme d'« esprit » va la préférence de Péguy ?

e) À laquelle va la préférence de l'auteur ? Relevez les indices qui montrent cette préférence.

f) Comment faut-il entendre « belles » dans « de belles formes métalliques »?

BILAN

☐ **Le texte d'idées est un texte mixte. Certes il est le plus souvent en grande partie argumentatif, mais il présente aussi des parties informatives, narratives ou descriptives ; de plus, à cause de la forte implication de l'auteur, il peut présenter des caractères poétiques, en particulier lyriques. L'ironie s'y rencontre souvent.**

☐ **Encore une fois il ne s'agit pas de discuter ces idées (il existe d'autres types de sujets pour cela !), mais d'en faire le commentaire littéraire, c'est-à-dire de les comprendre, avec leurs finesses, leurs nuances et leurs oppositions et d'analyser leur mise en œuvre dans le texte.**

UNE PETITE PAUSE

UNE ÉTRANGE ARGUMENTATION

Dans cette tirade célèbre de la pièce de Molière, le valet Sganarelle tente une nouvelle fois par un « raisonnement » dont il est le spécialiste, de ramener son maître Dom Juan dans la voie d'une conduite respectable. Où l'on verra qu'une véritable argumentation est autre chose qu'un simple enchaînement mécanique de propositions !

SGANARELLE. [...] Sachez, Monsieur, que tant va la cruche à l'eau, qu'enfin elle se brise ; et comme dit fort bien cet auteur que je ne connais pas, l'homme est en ce monde ainsi que l'oiseau sur la branche ; la branche est attachée à l'arbre ; qui s'attache à l'arbre, suit de bons préceptes ; les bons préceptes valent mieux que les belles paroles ; les belles paroles se trouvent à la cour ; à la cour sont les courtisans ; les courtisans suivent la mode ; la mode vient de la fantaisie ; la fantaisie est une faculté de l'âme ; l'âme est ce qui nous donne la vie ; la vie finit par la mort ; la mort nous fait penser au Ciel ; le ciel est au-dessus de la terre ; la terre n'est point la mer ; la mer est sujette aux orages ; les orages tourmentent les vaisseaux ; les vaisseaux ont besoin d'un bon pilote ; un bon pilote a de la prudence ; la prudence n'est point dans les jeunes gens ; les jeunes gens doivent obéissance aux vieux ; les vieux aiment les richesses ; les richesses font les riches ; les riches ne sont pas pauvres ; les pauvres ont de la nécessité ; nécessité n'a point de loi ; qui n'a point de loi vit en bête brute ; et, par conséquent, vous serez damné à tous les diables.

DOM JUAN. Ô le beau raisonnement !

MOLIÈRE, *Dom Juan*, acte V, scène 2, 1665.

Commenter des textes poétiques en vers et des textes de prose poétique et descriptive

1. QU'EST-CE QU'UN TEXTE POÉTIQUE ?

Il est plus facile de définir un texte poétique que la poésie elle-même. L'adjectif « poétique » et le nom « poésie » en effet sont souvent employés pour qualifier des objets et des notions très divers.

En gros la « poésie » et l'adjectif « poétique » servent dans deux directions différentes.

Premièrement pour désigner des textes écrits, caractérisés par l'emploi du vers régulier* ou libre*, rimé ou non. La longueur et la répartition de ces vers peuvent varier selon des schémas fixés par la tradition (le sonnet*, la ballade*), ou choisis par le poète.

Deuxièmement pour désigner une certaine atmosphère, un climat propres à des textes mais aussi à des situations réelles ou fictives : on dira alors qu'une musique, un paysage, une rencontre, une personne ou un personnage sont « poétiques ». Il s'agit dans tous ces cas d'une émotion dégagée et perçue. Vous comprenez facilement que ce deuxième sens est extrêmement subjectif et flou.

Un conseil : Employez de préférence, dans vos travaux littéraires et particulièrement dans vos commentaires, les mots « poésie » et « poétique » dans leur sens strict et littéraire tel que nous allons le préciser encore ci-dessous.

Quelles sont les caractéristiques du texte poétique ?

On peut en distinguer trois essentielles, qu'il soit en vers libres ou réguliers, ou en prose.

- *Un texte poétique présente des aspects musicaux :* par ses rythmes, ses sonorités choisies, ses répétitions diverses (entre autres la rime), il est porteur d'une musique qui peut faire de lui une chanson, un air mémorisables.

• *Un texte poétique est chargé d'images :* il n'est bien sûr pas le seul ; mais dans la poésie les images sont particulièrement abondantes et surtout elles ont une fonction essentielle. Comme le texte descriptif, avec lequel il a des similitudes, le texte poétique cherche à faire « tableau » sur l'espace de la page et dans l'esprit de son lecteur. Les métaphores et les comparaisons qui y abondent tendent à s'imprimer dans l'imagination de ce lecteur.

• *Enfin le texte poétique est un texte créateur :* conformément à son origine grecque (le mot « poésie » vient du verbe grec « *poiein* » qui signifie « fabriquer, créer »), le texte poétique, grâce à sa musique et à ses images, tend à créer une autre réalité qui rivalise avec la « vraie réalité ». Par le pouvoir du chant et de l'imagination, il essaie de retrouver ce qui était sans doute une de ses fonctions primitives : « l'enchantement », c'est-à-dire un certain pouvoir d'agir sur le réel, en le transfigurant, en lui substituant un univers de mots aussi solide que lui.

La poésie et les types de textes

On peut tout dire en poésie !

Depuis qu'elle est apparue dans notre culture (dans notre tradition occidentale les plus vieux poèmes sont *l'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère, épopées* datant du VIIIe siècle avant J.-C., mais la poésie orale est certainement bien plus ancienne), la poésie a servi à dire tout : les exploits des héros légendaires, les prières aux Dieux et à Dieu, les lamentations des hommes, leurs espoirs et leurs peines amoureuses, leurs pensées philosophiques, leur mémoire collective comme leur vie quotidienne, etc.

En poésie on peut aussi argumenter une thèse, expliquer un art ou une technique, raconter des aventures, décrire des objets : tous les types de textes y sont représentés, il existe même des autobiographies poétiques, comme celles de R. Queneau ou de G. Perros.

On peut aussi écrire des pièces de théâtre en poésie, comme nous le verrons au chapitre suivant (ainsi les tragédies* classiques* sont des poèmes dramatiques*).

2. LA POÉSIE EN VERS

Aperçu historique sommaire

Pendant des siècles, le vers a été le critère nécessaire et suffisant de la poésie. Puis, à la Renaissance, on a fait la distinction entre la versification et la poésie : il ne suffisait plus d'aller à la ligne après une rime pour parler de poésie, il fallait encore qu'un certain pouvoir de création et d'émotion s'ajoute à ce texte en vers. De la Pléiade au classicisme en passant par le baroque, les XVIe et XVIIe siècles sont deux grandes périodes de création poétique, d'une très grande variété.

Au XVIIIe siècle, la poésie ne parvient pas à se renouveler, à l'exception de la prose poétique de Jean-Jacques Rousseau.

Au XIXe siècle le romantisme puis le symbolisme donnent à la poésie ses plus grands noms : Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Apparaissent aussi le poème en prose et le vers libre : perdant le vers régulier comme unique critère, la poésie entre autour de la Première Guerre mondiale dans une période de découverte et de redéfinition, à la suite de Guillaume Apollinaire et du surréalisme*.

Au XXe siècle, le domaine de la poésie s'est considérablement élargi sur le plan formel, caractérisé par une extrême liberté (absence de ponctuation, syntaxe brisée, mise en page originale, formes souvent très brèves, etc.) ; mais la poésie a perdu, au profit du roman, la première place qu'elle occupait jusqu'au XIXe siècle.

Les outils du commentaire d'un texte poétique en vers

L'espace manque dans ce court ouvrage pour présenter un panorama complet des connaissances nécessaires à l'étude détaillée du vers, de sa structure, de son rythme et des formes poétiques. Nous vous renvoyons pour cela aux chapitres des ouvrages scolaires consacrés à la versification. Les principales notions seront cependant abordées au cours des commentaires qui vont vous être proposés ; vous pouvez également vous reporter aux textes poétiques étudiés dans le premier chapitre ainsi qu'au commentaire détaillé de la fable de La Fontaine présenté dans la deuxième partie.

Quels peuvent être les axes de lecture les plus intéressants d'un texte poétique en vers ?

- L'ensemble des effets musicaux produits par le vers : rythme, sonorités répétées.
- Les images explicites* ou implicites* proposées dans le texte.
- Les rapports entre le sens et la disposition des mots et de la phrase dans le poème : mises en relief, enjambement*, disjonction*, rapport de la strophe et de la phrase.
- L'étude du lexique (c'est-à-dire du vocabulaire) : on veillera en particulier à la polysémie* et aux champs lexicaux*.

A. Premier exemple : le commentaire d'un sonnet de Ronsard

Sujet

Dans ce sonnet sans titre mais traditionnellement intitulé « Le sonnet du bal », Ronsard évoque un bal à la cour royale.

Le soir qu'Amour vous fit en la salle descendre
Pour danser d'artifice un beau ballet d'Amour,
Vos yeux, bien qu'il fût nuit, ramenèrent le jour,
Tant ils surent d'éclairs par la place répandre.
Le ballet fut divin, qui se soulait reprendre,
Se rompre, se refaire, et tour dessus retour
Se mêler, s'écarter, se tourner à l'entour,
Contre-imitant le cours du fleuve de Méandre.
Ores il était rond, ores long, or'étroit,
Or'en pointe, en triangle en la façon qu'on voit
L'escadron de la Grue évitant la froidure.
Je faux, tu ne dansais, mais ton pied voletait
Sur le haut de la terre ; aussi ton corps s'était
Transformé pour ce soir en divine nature.

Pierre DE RONSARD, *Le Second Livre des sonnets pour Hélène*, XLIX, 1578.

Notes.

Vers 2 : « d'artifice » signifie « avec art ».

V. 4 : « par la place » signifie « à travers ce lieu ».

V. 5 : « se soulait » signifie « avait l'habitude de se… », « ne cessait de se… ».

V. 8 : « contre-imitant » a la même valeur qu'« imitant ». Le fleuve « Méandre » était célèbre dans l'Antiquité pour son cours très sinueux ; il est devenu un nom commun : un méandre désigne justement l'une de ces sinuosités très prononcées.

V. 9 et 10 : « Ores » peut s'élider en « or' » devant une voyelle, il signifie « tantôt ».

V. 11 : la « Grue » est un oiseau migrateur.

V. 12 : « Je faux » signifie « je me trompe ».

V. 14 : « nature » peut signifier ici « être, créature ».

1. Questions d'observation (4 points).

a) Quelle personne le poète emploie-t-il pour s'adresser à Hélène ? Commentez vos observations.

b) Montrez à partir d'un relevé commenté qu'Hélène est peu à peu assimilée à une déesse.

2. Vous présenterez un commentaire composé de ce sonnet (16 points).

Réponses aux questions

Question a)

Le poète s'adresse deux fois à Hélène, dans la première et la dernière strophes, à l'aide de pronoms personnels ou d'adjectifs possessifs. Il emploie la deuxième personne du pluriel dans le premier quatrain* : « *vous* fit [...] *Vos* yeux » ; et la deuxième personne du singulier dans le deuxième tercet* : « *tu* ne dansais [...] *ton* pied [...] *ton* corps ».

Il est notable que les deux strophes centrales, consacrées directement à la description du ballet proprement dit, ne comportent aucune indication de deuxième personne. Cette absence ne signifie pas qu'Hélène ait disparu du poème : son rôle reste évident dans le ballet dont elle est la « reine ». Comme la grue de tête, celle qui à la pointe du « triangle » mène ses congénères dans leur migration, Hélène conduit et anime la danse.

Pourquoi d'autre part le poète passe-t-il de la deuxième personne du pluriel à la deuxième du singulier? « Vous » employé au début convient bien à la solennité de l'entrée de l'étoile du bal. « Tu » qui le remplace à la fin traduit plus intimement l'émotion amoureuse du poète.

Dans les deux cas cette deuxième personne fait du poème une confidence et un aveu.

Question b)

On assiste dans ce sonnet à la divinisation progressive du personnage d'Hélène.

Dans la première strophe, Hélène ne fait encore qu'obéir à la divinité Amour (Eros des Grecs ou Cupidon des Latins) : notons que cette divinité est présente deux fois dans les deux premiers vers. Amour anime Hélène, c'est lui qui déclenche son mouvement ; mais c'est à lui aussi que le ballet est consacré, comme une cérémonie religieuse. Dès le début pourtant Hélène est douée de pouvoirs divins : la métaphore du regard solaire, pourtant bien usée depuis Pétrarque, reprend du service ici. On dirait aujourd'hui qu'elle est, littéralement, une « star » !

Animé par l'Amour et conduit par Hélène, le ballet est dit au début de la deuxième strophe « divin » : la souplesse et la spontanéité de ses métamorphoses, développées pendant deux strophes, sont une preuve de ce caractère surnaturel.

Enfin après la rupture et le sursaut provoqués par « Je faux » et l'intrusion de la deuxième personne du singulier, les marques de divinité sont maintenant directement attribuées à Hélène et non plus à l'Amour ni au ballet. Comme un dernier signe indubitable de cette divinité (c'est d'ailleurs à ce signe que dans les

épopées antiques les héros reconnaissent les dieux), le poète fait décoller le pied de la jeune déesse. Échapper à la pesanteur terrestre a toujours été le privilège des dieux. La métamorphose n'a plus qu'à être tranquillement constatée, avec cependant la très légère mais réelle limitation imposée par « pour ce soir » :

...aussi ton corps s'était
Transformé pour ce soir en divine nature.

Ce constat final, grâce au lien logique « aussi » et surtout grâce à l'enjambement pratiqué à l'intérieur même de la forme verbale, séparant pour l'œil seulement, l'auxiliaire de son participe passé, tombe comme une douce évidence.

EXERCICE 1

Vous présenterez le plan détaillé du commentaire composé de ce sonnet, dont voici l'introduction et la conclusion.

Introduction

Le poème XLIX du *Second Livre des sonnets pour Hélène*, plus connu comme « Sonnet du bal » plonge le lecteur dans l'évocation d'un bal à la cour des Valois, comme celui que Madame de La Fayette raconte dans son roman *La Princesse de Clèves*. Ici Ronsard ne décrit aucun des danseurs en particulier. Dans un lieu unique, « la salle », en un moment unique aussi, « ce soir », toute l'attention du poète est captée par la présence d'Hélène, seule ou mêlée à la danse. Cette polarisation culmine en une véritable apothéose dont nous dégagerons la progression. Nous étudierons d'abord le sonnet dans sa dimension temporelle : il raconte en effet un moment revécu par la mémoire du poète. Puis nous l'examinerons comme une scène presque dramatique où agissent des forces vitales grâce auxquelles ce moment fixé n'est pas un moment figé mais vivant.

Conclusion

Le sonnet est un poème bref qui tire son pouvoir de la tension entre sa forme et sa signification. À cette condition, comme le bal « or'étroit, / Or'en pointe », il peut exalter, grâce à sa concentration, les forces qu'il enferme. L'espace réduit de ses cent soixante-huit syllabes (quatorze fois douze syllabes) reste pourtant un espace vivant : jamais l'« artifice » ne devient artificiel ni ne paralyse l'émotion. C'est grâce à elle que le sonnet réalise sa logique, une logique impossible ailleurs que dans le poème et qui autorise le poète à conclure par une vision divine pleine de tranquille évidence.

B. Deuxième exemple : un poème de Claude Roy

Après le sonnet en vers réguliers, voici un poème contemporain, en vers libres.

Sujet

LA MAISON DÉTRUITE POUR FAIRE PASSER LE TGV

Les hirondelles seront surprises quand elles arriveront ici
On a démoli la maison des bois pendant qu'elles sont en Afrique
Les casseurs ont brisé le toit de tuiles sous lequel elles nichaient
Il n'y a plus qu'un tas de pierres de bois rompu et de gravats
5 et le soir au-dessus des ruines le fantôme d'une lucarne
où s'accoude pour regarder le rien le souvenir d'une petite fille
On a comblé au bulldozer la mare où clabaudaient les canards
On a abattu les aulnes les saules et les chênes verts
et déjà la mémoire des murs des voix des rires des aboiements de chiens
10 s'éloigne de nous Un train disparaît dans la nuit
et la lanterne à la queue du dernier wagon s'efface dans le noir
Il n'y aura rien eu sauf une étoile qui tremble doucement
puis qui s'éteint et se demande si elle exista pour de bon

Le Haut Bout, vendredi 2 mai 1986.

Claude Roy, *Le Voyage d'automne*, © Éditions Gallimard, 1987.

1. Questions d'observation (4 points).

a) Observez la présentation de ces vers. À quoi correspondent, selon vous, les blancs laissés par l'auteur ?

b) Expliquez ce membre de phrase : « le fantôme d'une lucarne/ où s'accoude pour regarder le rien le souvenir d'une petite fille » (vers 5 et 6).

c) Montrez que le titre indique aussi le mouvement du poème.

2. Vous ferez le commentaire composé de ce poème (16 points).

Répondons aux questions

Question a)

Ces vers ne sont pas réguliers, ils ne présentent ni rime ni rythme régulier et la seule indication qu'il s'agit bien de vers est l'alinéa qui fait apparaître le poème comme un îlot de mots entouré de blanc au centre de la page. Comme dans les vers réguliers pourtant, le début du vers correspond souvent à un début de phrase ou à un début de proposition subordonnée (par « où » au vers 6) ou coordonnée (par « et » aux vers 5, 9, 11, 13), ce qui permet aussi l'enjambement* (vers 10).

On peut pourtant aisément les lire grâce aux majuscules qui indiquent les débuts des phrases.

Quant aux blancs qu'on rencontre à l'intérieur des vers, ils semblent indiquer des pauses secondaires qui, si la ponctuation était écrite, seraient marquées par des virgules ou un point au vers 10. Ces blancs sont peut-être destinés à faciliter la lecture à haute voix du texte. Mais ils semblent aussi avoir une relation avec le sens : ils font apparaître un vide, une hésitation qui pourrait bien être celle de l'auteur devant le spectacle de désolation qui s'offre à ses yeux.

Question b)

La fin du vers 5 et le vers 6 produisent un fort effet d'étrangeté. Ils rendent sensible l'impression de vide qui frappe si fort l'auteur revenant sur des lieux qu'il aime et connaît bien. Imaginons ce que serait la phrase si elle disait ce qui existe et non ce qui n'existe plus : « Il y a une lucarne où s'accoude pour regarder les bois une petite fille. »

Le procédé apparaît alors clairement. Pour enlever sa réalité au spectacle et nous rendre sensibles à ce qui est perdu, à ce qui existait, Claude Roy transforme les mots « lucarne » et « petite fille » en compléments des noms « fantôme » et « souvenir » qui leur ôtent presque toute réalité. De plus il ôte aussi au verbe « regarder » son complément en lui donnant « le rien » comme objet.

Ainsi reportée dans la mémoire, à l'image de l'inversion du sujet, la scène n'a plus que la réalité fragile et très provisoire d'un souvenir qui peu à peu s'efface (ce qui se produit un peu plus loin aux vers 9 et 10).

Question c)

Dans un poème et surtout s'il est court, la relation du titre au texte est importante car il éclaire immédiatement le texte avec lequel il cohabite dans la page.

Ici le titre explique la disparition de la « maison des bois » : pour « faire passer le TGV », non seulement l'espace nécessaire à la voie ferrée doit être dégagé, mais aussi de larges abords. Ce titre en deux parties (destruction de la maison, apparition du train) correspond au plan du poème : les vers 1 à 10 disent la disparition de la maison et de ses abords, et les vers 10 à 13 le passage du train suivi du spectacle de l'étoile suspendue dans le ciel nocturne.

Le thème de la disparition assure la continuité du poème dans une progressivité renforcée par l'emploi répété de verbes pronominaux : le souvenir de la maison « s'éloigne », le train « s'efface », l'étoile « s'éteint ».

EXERCICE 2

Présentez un plan de commentaire composé du poème de Claude Roy, en trois parties avec leurs sous-parties.

EXERCICE 3

BÊTISE DE LA GUERRE

Ouvrière sans yeux, Pénélope imbécile,
Berceuse du chaos où le néant oscille,
Guerre, ô guerre occupée aux chocs des escadrons,
Toute pleine du bruit furieux des clairons,
5 Ô buveuse de sang, qui farouche, flétrie,
Hideuse, entraînes l'homme en cette ivrognerie,
Nuée où le destin se déforme, où Dieu fuit,
Où flotte une clarté plus noire que la nuit,
Folle immense, de vent et de foudres armée,
10 À quoi sers-tu, géante, à quoi sers-tu, fumée,
Si tes écroulements reconstruisent le mal,
Si pour le bestial tu chasses l'animal,
Si tu ne sais, dans l'ombre où le hasard se vautre,
Défaire un empereur que pour en faire un autre ?

Victor Hugo, *L'Année terrible*, 1872.

L'« année terrible », 1871, est celle où la France a connu la défaite face à la Prusse, le siège et la Commune de Paris. Le dernier vers signifie « enlever aux Français Napoléon III pour le remplacer par l'empereur d'Allemagne ».

1. Question d'observation.

Au vers 12 commentez l'adjectif « bestial » en faisant apparaître les rapports du son et du sens.

2. Vous écrirez une partie de commentaire entièrement consacrée aux rapports qui unissent l'organisation des vers à celle de la phrase.

3. LA PROSE POÉTIQUE ET DESCRIPTIVE

Prose poétique et poème en prose

Rappelons la belle définition de la prose poétique que Baudelaire donna dans une lettre : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »

On voit que Baudelaire était bien conscient de la difficulté d'une telle prose : *comment atteindre les buts de la poésie sans les moyens expressifs fournis par le vers ?*

C'est justement la question que vous poserez aux textes que vous allez aborder maintenant.

Quelle différence entre la prose poétique et le poème en prose ? En fait il s'agit surtout d'une différence de degré. La prose poétique emprunte occasionnellement à la poésie ses moyens expressifs et ses caractéristiques (musique, imagination, création : voir au début du chapitre), alors que le poème en prose le fait de manière plus systématique et cherche notamment à recréer en prose la disposition du poème en vers. À l'art parfois très savant de la poésie, le poème en prose ajoute la souplesse et la liberté de la prose.

C'est pourquoi les passages en prose poétique que vous aurez à commenter seront empruntés à des textes de genres traditionnellement non poétiques : roman, autobiographie, alors que les poèmes en prose vous seront toujours indiqués comme tels par le titre de leur recueil (par exemple les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire) ou par une note du paratexte.

Il est bon cependant que vous sachiez reconnaître le poème en prose, surtout grâce à sa disposition dans la page qui évoque celle d'un poème, à la présence de reprises voire de refrains.

La prose descriptive

Un texte de type descriptif évoque des objets, des lieux, des personnages en les situant *dans l'espace*. Très souvent il se combine en une suite de séquences avec le texte narratif qui, lui, rapporte des actions en les situant dans le temps.

Le texte descriptif a plusieurs fonctions : il peut servir à *instruire le lecteur* (par exemple les descriptions d'animaux et de plantes dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* de Jules Verne), à « faire voir », à *renforcer l'impression de réalité* d'une narration (par exemple la description du cheval blessé dans le texte de Maurice Genevoix à la fin du chapitre IV), à *renforcer une argumentation* (pour mieux convaincre on fait voir aussi, par exemple lorsque V. Hugo décrit l'homme au travail

dans l'extrait cité au chapitre VII), enfin surtout à *faire sentir un climat, une atmosphère au lecteur, à le rendre sensible à une valeur symbolique* (par exemple la valeur du noir dans le passage du roman de Stendhal étudié au chapitre VI).

Par cette dernière fonction le texte descriptif se rapproche de la poésie. Nous avons déjà vu comment même chez des auteurs réputés réalistes, la description emprunte facilement des procédés à la poésie : relisez le texte de Maupassant consacré à la fascination de l'eau (chapitre IV, ex. 4).

Considérez la phrase suivante qui en est extraite :

« Pourquoi cette peur qui plane sur ces plaines basses couvertes d'eau ? »

Ne présente-t-elle pas les caractéristiques que nous avons dégagées plus haut, d'un texte poétique ? Ne crée-t-elle pas, grâce à des allitérations et des assonances, à l'image d'une peur animée, une véritable vision de la peur, tellement forte d'ailleurs qu'elle nous conduit à l'attribuer à Maupassant lui-même, plutôt qu'au narrateur fictif de ces pages ?

Quels peuvent être les axes de lecture les plus intéressants d'un texte de prose poétique et descriptive ?

- L'étude des éléments proprement poétiques présents dans le texte (voir les axes proposés ci-dessus dans la partie 2).
- La situation, dans l'espace représenté ou dans l'espace de la page, des éléments décrits.
- L'organisation du lexique : décrire c'est souvent organiser des séries de termes en sous-séries autour d'un thème commun.

(Vous pouvez constater que ces deux derniers axes de lecture vous conduisent à examiner le texte comme un tableau.)

A. Premier exemple : un poème en prose de Francis Ponge.

Sujet

PLAT DE POISSONS FRITS

Goût, vue, ouïe, odorat... c'est instantané :

Lorsque le poisson de mer cuit à l'huile s'entr'ouvre, un jour de soleil sur la nappe, et que les grandes épées qu'il comporte sont prêtes à joncher le sol, que la peau se détache comme la pellicule impressionnable parfois de la plaque exagérément révélée (mais tout ici est beaucoup plus savoureux), ou (comment pourrions-nous dire encore ?)... Non, c'est trop bon ! Ça fait comme une boulette élastique, un caramel de peau de poisson bien grillée au fond de la poêle...

Goût, vue, ouïes, odaurades : cet instant safrané...
C'est alors, au moment qu'on s'apprête à déguster les filets encore vierges, oui ! Sète alors
10 que la haute fenêtre s'ouvre, que la voilure claque et que le pont du petit navire penche vertigineusement sur les flots,
Tandis qu'un petit phare de vin doré — qui se tient bien vertical sur la nappe — luit à notre portée.

Francis PONGE, poème écrit en 1949 et publié dans *Pièces* en 1961, © Éditions Gallimard.

Notes.

L. 4 : « comme la pellicule [...] révélée », comparaison avec le développement d'une photographie.

L. 8 : « odaurades » est un mot fabriqué par Francis Ponge. La daurade est un poisson de mer.

L. 8 : « safrané » signifie « qui a la couleur jaune, l'odeur et le goût du safran ».

L. 9 : Sète est un port français sur la Méditerranée.

1. Questions d'observation (4 points).

a) Commentez la transformation de la phrase introductive de chaque partie du texte.

b) Montrez, à partir de quelques exemples, l'importance du plaisir dans ce poème en prose.

2. Vous proposerez un commentaire composé de ce texte (16 points).

Répondons aux questions

Question a).

Nous remarquons qu'une phrase, presque la même, sert d'ouverture aux deux parties du texte. Or elle subit dans sa deuxième version plusieurs modifications : « Goût, vue, ouïe, odorat... c'est instantané » devient : « Goût, vue, ouïes, odaurades : cet instant safrané... »

Dans l'énumération des quatre sens, deux mots ont été modifiés. L'ouïe ne passe pas au pluriel, mais les « ouïes » du poisson, celles qui lui permettent de respirer, la remplacent. L'odorat cède la place à un mot-valise*, invention de l'auteur, né du croisement de « odorat » et de « daurades ». Ces métamorphoses continuent : la fin de la première phrase, qui montre comment les quatre sens sont touchés en même temps, est remplacée par : « cet instant safrané ». Pour l'oreille, les trois premières syllabes et les deux dernières sont les mêmes.

En proposant un autre découpage des mots, donc un autre sens, pour une chaîne de sons presque identique, F. Ponge veut rendre sensible à son lecteur la force des sensations. Les choses bousculent les mots : les poissons dégustés, des

daurades, apparaissent instantanément dans les mots eux-mêmes, avec leur anatomie (ouïes), leur nom (daurades), leur odeur (« odaurades »), leur saveur et leur couleur (safran).

Question b)

Le plaisir est une valeur importante de ce court poème.

Il s'agit d'abord du plaisir de manger. Ce plaisir est affirmé simplement : « c'est trop bon ! » La nourriture est décrite avec raffinement par des termes qui la valorisent : « un *caramel* de peau *bien* grillée ». Il en est de même du plaisir de boire ; le verre de vin blanc est doté par la métaphore du phare d'un rayonnement qui accroît son attrait : « un petit *phare* de vin *doré* ».

Le plaisir est également celui de tous les sens et pas seulement ceux que l'acte de « déguster » met en activité. Des détails montrent que les conditions de la dégustation sont importantes aussi et favorables : « un jour de soleil sur la nappe », « Sète alors que la haute fenêtre s'ouvre... ». Nous est suggérée l'évocation d'un repas dans un restaurant du port, par beau temps.

Mais ce plaisir de la chose évoquée serait au fond assez banal, s'il n'était accompagné du plaisir d'évoquer lui-même. Plaisir de la parole en liberté, plaisir du jeu avec les mots, plaisir des petites énigmes proposées à un lecteur tout prêt à collaborer. C'est une joie presque enfantine que de découvrir sous le mot « pellicule » le mot « peau », le passage de l'« ouïe » aux « ouïes », d'« odorat » à « odaurades », de « C'est alors » à « Sète alors »... Cette joie finit même par atteindre le registre de la langue : le poète raffiné s'exprime alors comme un enfant : « Ça fait comme une boulette élastique. »

EXERCICE 4

Présentez un plan en trois parties avec leurs sous-parties du commentaire de ce poème.

EXERCICE 5

VERTIGE

Le granit et la verdure se disputent le paysage. Deux pins au fond du ravin s'imaginent l'avoir fixé. Mais la pierre s'arrache du sol dans un tonnerre géologique.

Joie rocheuse tu t'élances de toutes parts, escaladant jusqu'à la raison du voyageur. Il craint pour l'équilibre de son intime paysage qui fait roche de toutes parts. Il ferme les yeux jusqu'au sang, son sang qui vient du fond des âges et prend sa source dans les pierres.

Calanques (Corse).

Jules SUPERVIELLE, *Gravitations*, 1925.

Question d'observation

Expliquez : « son intime paysage qui fait roche de toutes parts ».

B. Deuxième exemple : une page descriptive de Jean-Jacques Rousseau

Sujet

Ce lieu solitaire formait un réduit sauvage et désert ; mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles et paraissent horribles aux autres. Un torrent formé par la fonte des neiges roulait à vingt pas de nous une eau bourbeuse, et charriait avec bruit du limon, du sable et des pierres. Derrière nous une chaîne de rochers inaccessibles séparait l'esplanade où nous étions de cette partie des Alpes qu'on nomme les glacières, parce que d'énormes sommets de glace qui s'accroissent incessamment les couvrent depuis le commencement du monde. Des forêts de noirs sapins nous ombrageaient tristement à droite. Un grand bois de chênes était à gauche au-delà du torrent, et au-dessous de nous cette immense plaine d'eau que le lac forme au sein des Alpes nous séparait des riches côtes du pays de Vaud, dont la cime du majestueux Jura couronnait le tableau.

Au milieu de ces grands et superbes objets, le petit terrain où nous étions étalait les charmes d'un séjour riant et champêtre ; quelques ruisseaux filtraient à travers les rochers, et roulaient sur la verdure en filets de cristal. Quelques arbres fruitiers sauvages penchaient leurs têtes sur les nôtres ; la terre humide et fraîche était couverte d'herbe et de fleurs. En comparant un si doux séjour aux objets qui l'environnaient, il semblait que ce lieu désert dût être l'asile de deux amants échappés seuls au bouleversement de la nature.

Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, IVe partie, lettre 17, 1761.

(Texte donné en commentaire composé au baccalauréat en 1983.)

Note

Le lac évoqué ici est le lac Léman, vu du côté savoyard. La rive opposée est celle du canton suisse de Vaud.

1. Questions d'observation (4 points).

a) Justifiez, par quelques indices relevés dans le texte, l'emploi du mot « tableau » à la fin du premier paragraphe.

b) En vous appuyant sur l'ensemble du texte, vous définirez ce que sont pour Rousseau les « âmes sensibles » (ligne 2).

2. Vous ferez le commentaire composé de ce texte (16 points).

Répondons aux questions

Question a)

Dans ces deux paragraphes Rousseau cherche à l'évidence à rivaliser avec un peintre de paysage. Sa description est très bien organisée et il prend soin d'indiquer à son lecteur l'architecture des lieux qu'il évoque.

On peut la reconstituer aisément grâce aux diverses indications que l'auteur nous fournit. Au centre du tableau il y a « nous ». Autour de ces « deux amants » on peut repérer deux lieux que par commodité nous appellerons le « grand lieu » et le « petit lieu ».

Le premier paragraphe part du « petit lieu » et par des élargissements successifs, il atteint les limites du tableau, son cadre, qui constituent le « grand lieu ».

Le deuxième paragraphe revient au « petit lieu » pour le décrire avec plus de précision encore et insister sur sa valeur symbolique.

Examinons de plus près chacun de ces deux paragraphes et nous verrons que Rousseau s'est efforcé de lier les deux lieux, car il ne s'agit pas pour lui de peindre deux tableaux, mais un seul.

Le premier paragraphe fait ainsi alterner les indications qui renvoient au « grand lieu » et celles qui précisent ce qui est à proximité des amants et forme le « petit lieu » : le torrent « à vingt pas de nous », les sapins « à gauche », les chênes « à droite » sont les limites proches, celles qui ferment le « petit lieu » ; la chaîne rocheuse « Derrière nous » et le lac puis le pays de Vaud jusqu'au Jura, « au-dessous de nous » sont les limites éloignées et ferment le grand lieu.

Le second paragraphe met en relation les deux lieux de façon plus explicite* : « Au milieu de ces grands et superbes objets, le petit terrain » est maintenant décrit en lui-même ; sa place avait été comme laissée vide au profit de ce qui l'entourait de près ou de loin, dans le premier paragraphe : il a les caractéristiques d'un petit paradis protégé et protecteur. Et le texte se boucle avec une comparaison entre les deux lieux perçus comme différents mais complémentaires, dans un vocabulaire très proche de celui du début du texte.

Question b)

On peut s'appuyer pour répondre à cette question sur des connaissances d'histoire littéraire. La sensibilité est une notion clé du XVIIIe siècle, particulièrement chez Rousseau et dans ce qu'on appelle le « pré-romantisme ». Vous allez voir qu'on peut aussi y répondre en se servant seulement d'éléments tirés du texte.

Un conseil : Soyez en mesure de caractériser les grands moments de l'histoire littéraire française. Il est utile et nécessaire de définir en quelques mots et avec quelques auteurs la Renaissance, le Baroque, le Classicisme, l'Esprit des Lumières, le Préromantisme et le Romantisme, le Réalisme, le Naturalisme, le Symbolisme, le Surréalisme. Ce court ouvrage ne vous permettra pas de faire un point complet sur ces notions essentielles, reportez-vous à vos manuels scolaires ou à une histoire littéraire.

Rousseau au début du texte indique un critère qui permet de distinguer nettement l'« âme sensible » d'une âme ordinaire. Les lieux qu'il décrit sont en réalité effrayants et inhospitaliers ; plusieurs fois dans la description on perçoit des touches sombres ou inquiétantes : « l'eau bourbeuse » du torrent, les « énormes sommets de glace », les « noirs sapins » et surtout la sauvagerie et la solitude mentionnées deux fois au début et à la fin du texte sont autant d'éléments qui devraient détourner des personnes communes de ces lieux. C'est d'ailleurs bien ce qui se passait à cette époque où la montagne était loin d'avoir pour les hommes l'attrait qu'elle a aujourd'hui.

L'« âme sensible » réagit donc de façon paradoxale, elle voit des « beautés » là où les autres se détournent avec crainte. Émue par le spectacle de la nature, particulièrement de la nature sauvage, non occupée ou travaillée par l'homme, l'âme sensible, et amoureuse, retourne ces spectacles à son profit en en faisant des éléments favorables à son émotion esthétique et amoureuse. L'âme ici décrite par Rousseau tire aussi une certaine fierté de ce privilège qui la distingue d'autrui. Elle se sent, comme les romantiques un peu plus tard, unique, même dans une solitude à deux.

EXERCICE 6

Proposez de ce texte un plan de commentaire en trois parties avec leurs sous-parties.

CORRIGÉ DES EXERCICES

EXERCICE 1

Sonnet de Ronsard : plan détaillé du commentaire composé

Première partie : le sonnet est un moment réordonné de la mémoire.

1. *De « Le soir » à « pour ce soir » :* le bouclage fixe le sonnet comme un moment revécu.

2. *L'ordre du poème.*

La composition est :

– nette (strophes et phrases coïncident) ;

– progressive (arrivée d'Hélène, ballet, transfiguration d'Hélène) ;

– bouclée (par le retour à la deuxième personne).

3. *Les temps et modes verbaux* correspondent à ces grands moments et indiquent aussi la distance du souvenir :

– temps du récit* (passé simple pour les actions, imparfait pour la description),

– suspension intemporelle du ballet (infinitifs et participe),

– temps de l'écriture (le présent « je faux ») et retour dans le passé (imparfaits de la fin).

4. *L'ensemble est animé par une continuité dynamique :*

– grâce aux relatives dans les strophes I et II,

– grâce à « ores » répété dans la strophe III, aux conjonctions « mais » et « aussi » dans la strophe IV ;

– grâce à la consonne [r] qui domine dans les rimes.

5. *La première et la deuxième personnes :* le sonnet est adressé et chargé d'une émotion amoureuse qui à la fin fait se dévoiler « je » et se transformer « vous » en « tu ». (Voir question a).

Transition : dans ce cadre solide et net la vie et l'émotion ne cessent d'animer le poème.

Deuxième partie : le sonnet met en scène des forces vitales.

1. *« Amour » est l'élément moteur.* Il meut Hélène et le ballet, il érotise discrètement tout le ballet.

2. *La danse :*

a) le vers 2 rapproche art, beauté et amour, trois valeurs clés de la Renaissance (voir tableaux de Boticelli) ;

b) le rythme et les sonorités des strophes II et III permettent, grâce au rebond des syllabes [re] et [se], aux échos multiples en [our], en [tre], d'animer réellement ce ballet ;

c) au centre du ballet, les vers 6 et 7 sont construits pour le sens comme pour les sonorités, « en miroir », l'ordre des mots figure l'ordre des figures de la danse et leur renversement ;

d) cette danse est une métamorphose spontanée ; aucun effort, aucun calcul n'entravent son déroulement voluptueux grâce à l'énumération des actions et des formes et à la forme aéro-

dynamique sur laquelle sa description s'achève (la pointe triangulaire).

3. *La Nature :* c'est d'elle que proviennent les images (métaphores et comparaisons toujours soulignées par des effets sonores) :

a) la lumière et les éclairs des vers 3 et 4 (avec une allitération en [r]) ;

b) l'eau sinueuse et prestigieuse (à cause de son antiquité) du Méandre (avec la rime intérieure*) ;

c) « l'escadron de la Grue » (vers 10 et 11) combinant la rigueur de l'ordonnancement militaire et la vie animale nous oblige maintenant à lever les yeux vers le ciel et prépare l'élévation finale (trois combinaisons consonne + *r* soulignent la vision).

Transition : amour, danse et nature sont associés dans une sorte de panthéisme qui favorise la divinisation d'Hélène.

Troisième partie : le sonnet est la réalisation d'un miracle éphémère.

1. *La dilatation de l'espace :* la « salle » (v. 1) devient « la place » (v. 4) puis « la terre » (v. 13). De plus le mouvement s'inverse : Hélène descend au vers 1 et elle s'envole « sur le haut de la terre » (vers 13).

2. *L'apothéose d'Hélène.*

De sa descente aux vers 1 et 2 (elle semble frôler les marches, une par une, ce qu'évoquent les sonorités sifflantes du premier vers et les [d] et [b] initiaux du deuxième) à son « décollage » de la dernière strophe (après les ruptures du vers 12 et avec l'impulsion fournie par les deux enjambements*), en passant par la description du ballet qu'elle semble bien gouverner comme l'oiseau de tête conduit le vol des migrateurs, Hélène devient une incarnation de la divinité Amour. (Voir question b.)

EXERCICE 2

Poème de Claude Roy.

Plan de commentaire en trois parties avec leurs sous-parties.

Première partie : un poème simple pour une réalité d'aujourd'hui.

1. *La familiarité du constat :* les temps du discours* sont employés (présent, futur, passé composé, à l'exception du passé simple final étudié plus loin) ; l'article défini désigne des réalités bien connues de celui qui parle ; le lieu (un lieu-dit) et la date indiqués en paratexte* ancrent le poème dans la réalité quotidienne, comme une page de journal.

2. *Le vers* épouse le découpage du texte en phrases et en propositions et reste parfaitement lisible : voir question a.

3. Le poème aborde *une réalité bien actuelle* : des objets apparemment peu « poétiques », le TGV, le bulldozer, mais un problème tout à fait contemporain, celui de la destruction des sites.

Transition : un poème prosaïque ?

Deuxième partie : la nostalgie d'un monde perdu.

1. *Brutalité de la disparition* de ce monde : champ lexical* du travail et de la destruction. Anonymat (« on ») et violence des « casseurs ».

2. *La présence de la nature :* le monde végétal et animal est familier au poète (vocabulaire abondant et précis) ; le rôle des hirondelles (proches du poète, elles sont ses intermédiaires, leur surprise est en réalité la sienne).

3. *Ce qui a disparu :* un monde où l'humain et le naturel cohabitaient en harmonie.

4. *L'effet particulier du futur antérieur et du passé simple de la fin :* le futur antérieur (« Il n'y aura rien eu ») accroît l'impression rétrospective et donc la distance nostalgique avec le passé simple (« elle exista ») désormais coupé du présent (effet que le passé composé ne peut jamais rendre avec autant de force).

Transition : le sentiment de la perte est si fort qu'il va bien au-delà de la simple nostalgie.

Troisième partie : un effacement envahissant.

1. *Le mouvement du poème* à partir de son titre : voir question c.

2. *La progression du vide et de la négation :* les blancs à l'intérieur des vers, la progression de la négation de « Il n'y a plus qu'à », « Il n'y aura rien eu », le vocabulaire de l'effacement et du souvenir : voir question b.

3. *La vision finale :* de la disparition de la maison des bois à la *disparition du monde* en passant par celle du train (les trois verbes pronominaux « s'éloigne », « s'efface », « s'éteint » ; les deux lumières : « la lanterne », l'« étoile »). Étrangeté ou angoisse?

EXERCICE 3

Poème de Victor Hugo : *Bêtise de la guerre.*

a) Question d'observation : au vers 12 commentez l'adjectif « bestial » en faisant apparaître les rapports du son et du sens.

L'adjectif « bestial » doit nécessairement compter pour trois syllabes : bes-ti-al. Grâce à cette diérèse* l'alexandrin* peut être régulier. Mais son intérêt ne se limite pas à cela. La diérèse en donnant du volume au mot, accroît son importance, attire l'attention sur lui. Et en effet, placée juste avant la césure* la syllabe [al] rime avec « mal » et « animal ». Cette rime intérieure (placée à la césure elle reçoit le nom de rime « batelée ») met donc l'adjectif en relation étroite avec les deux autres mots et surtout avec « animal » : la diérèse déforme le mot, elle le fait grimacer, elle le tire du côté de la monstruosité. La bestialité est pire que l'animalité : sonorité et sens se confirment.

b) Vous écrirez une partie de commentaire entièrement consacrée aux rapports qui unissent l'organisation des vers à celle de la phrase.

On peut remarquer que ce poème est constitué d'une seule phrase interrogative de quatorze vers (soit la longueur d'un sonnet) aux rimes plates*. Cette interrogation n'est pas une véritable question mais une interrogation oratoire* équivalant à une négation : « Guerre, tu ne sers à rien. » En effet si nous réduisons la phrase à la phrase minimale, nous obtenons ceci : « Guerre, à quoi sers-tu ? » La guerre est apostrophée, personnifiée et interrogée d'égal à égale par le poète.

De plus nous pouvons aussi affirmer que cette longue phrase est une période*. Il s'agit d'une phrase organisée comme un toit. La partie montante du toit, occupe les vers 1 à 9 ; elle est constituée de l'apostrophe répétée « Guerre, ô guerre » grossie par les expansions habituelles du nom : appositions, épithètes détachées, propositions relatives. Le sommet de la période est constitué du vers 10, c'est là qu'on retrouve la phrase minimale avec le verbe principal dont l'apparition a été retardée ; lui aussi est répété dans le vers. Enfin le versant descendant du toit, est constitué des vers 11 à 14. Cependant le ton continue de monter, artificiellement à cause de l'interrogation finale. La subordonnée, répétée encore, introduite par « si » n'est pas une vraie conditionnelle mais une causale où « si » équivaut à « puisque » et qui justifie la négation contenue dans le vers 10 : « tu ne sers à rien puisque tes écroulements... ».

Cette construction ne se heurte jamais au découpage des vers. Ceux-ci coïncident au contraire toujours avec les groupes syntaxiques : on ne remarque aucun enjambement*, seulement quelques répartitions inégales des syllabes (à l'intérieur des vers 7 et 9). Ainsi une virgule vient terminer tous les vers du poème. Le sens de quelques mots placés à des endroits déterminants vient enfin renforcer cette structure forte de la période oratoire : par exemple l'adjectif « géante », détaché au centre du vers 10 vient bien rassembler toutes les qualifications de la guerre (puissance démesurée et monstruosité) ; aussitôt après la phrase « tombe » avec « écroulements » et « se vautre » à la rime...

Cette construction où se conjuguent le découpage du vers et celui de la phrase, conduit le lecteur (ou l'auditeur de ce discours en vers), sans la moindre hésitation vers la pointe* finale qui fait de ce court poème une sorte d'épigramme* comme la pratiquaient les satiristes latins chers à Hugo, Martial et Juvénal. Et cette pointe ne se comprend (« faire » et « défaire ») que si l'on garde présente à l'esprit l'image de la « Pénélope imbécile » installée dès le vers 1.

EXERCICE 4

Poème en prose de Francis Ponge : *Plat de poissons frits.*

Première partie : un poème fondé sur l'expérience sensible (formule-clé : « à notre portée »).

1. Le poème en prose place *le lecteur de plain-pied avec l'expérience évoquée :* emploi du présent, de l'adverbe de lieu « ici », implication de l'auteur comme témoin et expérimentateur (emploi de la première personne du pluriel « nous »).

2. L'expérience a lieu dans *un univers concret et familier*, elle est évoquée avec une certaine familiarité, dans ses aspects matériels.

3. C'est *une expérience sensible* : les sens sont nommés et mis en activité, « impressionnés » comme la plaque dont il est question dans le poème.

Deuxième partie : l'imagination poétique recrée et amplifie l'expérience sensible (formule clé : « comment pourrions-nous dire encore ? »).

1. *La précision et la variété des notations sensorielles :* « les grandes épées », « la pellicule impressionnable », le « caramel de peau » par exemple…

2. *La poésie transfigure :* l'instant devient durée, le simple repas devient festin du monde (voir question a).

Troisième partie : un poème du bonheur partagé (formule clé : « on s'apprête à déguster ».

1. *Le plaisir* (voir question b).

2. *Le mouvement d'ouverture* domine dans le poème : le poisson frit « s'entr'ouvre », « la haute fenêtre s'ouvre » et la vision s'élargit, prend le large.

3. Tout invite le lecteur au partage ; la nappe, le poisson et le verre sont aussi à sa « portée ». Le repas n'est pas encore pris, il y a de la place à table pour le lecteur !

EXERCICE 5

Poème en prose de Jules Supervielle : *Vertige.*

Question d'observation.

Expliquez : « son intime paysage qui fait roche de toutes parts. »

En poète, Jules Supervielle sait jouer avec le langage. Il détourne une expression connue, « faire eau de toutes parts », employée pour désigner un navire que l'eau pénètre de tous côtés au moment d'un naufrage.

Le naufrage ici est celui de l'esprit du spectateur qui, face à ce paysage où domine le minéral, mais aussi à proximité de la mer (il s'agit de calanques corses), se sent comme envahi par la roche, animée comme dans une éruption volcanique, d'un mouvement ascensionnel irrésistible. Presque aussi mobile que l'eau, la roche semble menacer l'univers intérieur du poète de pétrification.

EXERCICE 6

Page descriptive de Jean-Jacques Rousseau.

Plan de commentaire en trois parties avec sous-parties.

Première partie : une page de prose poétique.

1. *Deux paragraphes* distincts et complémentaires : deux lieux emboîtés.

2. *L'art de la phrase :* phrase ample et phrase brève (oppositions de rythmes : comparer par exemple la phrase 3 et la phrase 4, ou bien la première et la deuxième partie de la phrase 5 qui termine le premier paragraphe).

3. *L'art du mot :* harmonie imitative* (oppositions de sonorités : comparer par exemple la phrase 2 évoquant le torrent et la phrase 6 évoquant les ruisseaux).

Deuxième partie : une peinture de paysage (voir données fournies par la question a).

1. *Le grand lieu :* un mouvement panoramique et descendant.

2. *Le petit lieu :* minutie et concentration.

3. *La complémentarité des deux lieux :* une « couronne » protectrice.

Troisième partie : le lyrisme* des « âmes sensibles ».

1. *Le lyrisme personnel du rédacteur* de la lettre, les touches nostalgiques de cette description au passé.

2. La communion du « nous » dans *l'unité paradisiaque.*

3. *L'homme dans la nature :* la présence de *l'eau* (bourbeuse, cristalline, miroir du lac), la *solitude* orgueilleuse au sein de la nature, la *beauté paradoxale* de la montagne sauvage.

EXERCICES NON CORRIGÉS

EXERCICE 7

Question d'observation : justifiez le titre du poème en prose de Jules Supervielle.

EXERCICE 8

AUTOMNE

Dans le brouillard s'en vont un paysan cagneux
Et son bœuf lentement dans le brouillard d'automne
Qui cachent les hameaux pauvres et vergogneux

Et s'en allant là-bas le paysan chantonne
Une chanson d'amour et d'infidélité
Qui parle d'une bague et d'un cœur que l'on brise

Oh ! l'automne l'automne a fait mourir l'été
Dans le brouillard s'en vont deux silhouettes grises

Guillaume Apollinaire, *Alcools*, 1913.

Rédigez un commentaire composé de ce poème.

EXERCICE 9

SIESTE

Les beaux jours vont par les prés,
les fleurs chantent dans les jardins,
les arbres se tiennent par la main

et l'air danse dans les feuillages.
La lumière crie sur les toits,
la clarté joue dans les rues,
les ombres replient leurs ailes
au pied des murs qui les causent,
mais la sieste étend sur l'âme
la mouvante ombre des songes.

Jean GROSJEAN, *La lueur des jours*,
© Éditions Gallimard, 1991.

Vous rédigerez un commentaire composé en deux parties de ce court poème.

BILAN

☐ **Les textes poétiques en vers ou en prose, et les textes descriptifs, *très fréquemment proposés en commentaire*, exigent de leur commentateur une grande sensibilité aux images et aux effets musicaux.**

Mais ils récompensent facilement celui qui les observe de près : les procédés littéraires y sont souvent plus nombreux que dans les autres textes. Aussi aurez-vous peu de chances de rester vide et sans ressource devant des textes de ce type, après l'observation et la recherche juxtalinéaire.

UNE PETITE PAUSE

Un poème en prose pour ne pas oublier que la poésie (et la littérature), c'est aussi une sorte d'artisanat des mots.

LA MÊME CHOSE

J'écris des poèmes, des poèmes, et mon frère fait des paniers, des paniers.

Dans le monde, il y a des cimetières, des cimetières et dans les cimetières des morts.

Il y a des morts qui faisaient des paniers comme lui et d'autres des poèmes comme moi.

Il y a encore de vieux paniers qui vont à la cueillette des cerises et de vieux poèmes qui vont à l'école.

Un beau poème, un beau panier, c'est la même chose.

Georges L. GODEAU, *Votre vie m'intéresse*, © Éditions Le Dé bleu, 1985.

Commenter des textes de théâtre

Qu'est-ce qu'un texte de théâtre ?

Cette question peut paraître presque inutile car de tous les genres et types de textes, le texte de théâtre est avec la poésie en vers celui qui se reconnaît au premier coup d'œil.

Vous avez en effet l'habitude de lire en classe des pièces de théâtre et l'enchaînement des répliques suivant le nom des personnages vous est un signe de reconnaissance suffisant du texte de théâtre.

Cependant vous avez une expérience beaucoup moins importante du commentaire composé du texte théâtral. Sans doute parce qu'il exige de préciser le contexte dans lequel il prend place, le texte théâtral est assez peu souvent proposé en commentaire. Pourtant, comme vous allez le voir, rien n'empêche de l'étudier sous cette forme.

Quelques caractéristiques du texte théâtral

Le texte de théâtre est fait d'abord pour être joué.

Certes cela n'empêche pas de le lire et de l'étudier comme les autres textes, mais il faut garder cette destination présente à l'esprit quand on doit l'expliquer et le commenter. Car la plupart des effets et des procédés employés dans le texte de théâtre sont destinés à être rendus, interprétés sur le plateau du théâtre par un metteur en scène puis par un acteur.

Un conseil : Quand vous commentez un texte de théâtre, faites un effort d'imagination et demandez-vous quels seraient l'attitude et le ton de l'acteur prononçant les paroles que vous étudiez et surtout quelle serait la réaction de celui à qui ces paroles s'adressent, ainsi que celle du public.

Pourtant le commentaire du texte théâtral n'est pas une proposition de mise en scène. Ce travail passionnant n'est pas celui qu'on attend de vous ; vous devez commenter le texte de théâtre comme n'importe quel autre, mais en tenant compte de sa particularité, de son but : s'incarner dans la personne d'un acteur.

Le texte de théâtre est constitué de plusieurs textes : répliques et didascalies.

Les répliques sont du texte dit par les personnages, qui seront incarnés ensuite par des acteurs. Elles sont précédées dans le texte par le nom de ce personnage. Chaque édition d'une pièce débute par la liste de ces personnages, rapidement présentés ; l'extrait à commenter contiendra les indications nécessaires à votre connaissance des personnages.

Les didascalies sont du texte de l'auteur également, c'est pourquoi il doit être également commenté. Elles sont imprimées dans un caractère différent et donnent des indications concernant les gestes, le ton, les costumes, les accessoires, les bruits, la musique, indications nécessaires à la mise en scène.

Le rapport entre les répliques et les didascalies : en général, le texte comporte bien plus de répliques que de didascalies, surtout si la pièce est ancienne. Mais au fur et à mesure qu'on se rapproche de l'époque contemporaine, les didascalies sont plus nombreuses et précises, chez Ionesco ou Beckett par exemple.

Quelques termes importants du langage dramatique*.

Il est important que vous connaissiez la signification de quelques notions de base.

Dialogue et monologue : dans le dialogue, deux ou plusieurs personnages échangent des répliques, dans le monologue un seul personnage parle, tout haut, et livre sa pensée et ses sentiments en présence du public.

L'*aparté* (mot *masculin* du latin *a parte* signifiant « à part ») : par convention (comme dans le monologue, presque impossible dans la vie réelle) un personnage en présence d'autres personnages prononce des paroles que les autres ne sont pas censés entendre mais que le public entend, naturellement. En général les apartés sont signalés par une didascalie.

La tirade est une longue réplique adressée à un autre personnage, mais qui par sa longueur devient plus autonome (donc se prête mieux au commentaire). C'est pourquoi les tirades, qui sont pour les acteurs des occasions de montrer leur talent, sont aussi pour les commentateurs l'occasion de montrer le leur !

Le coup de théâtre est un événement inattendu qui vient bouleverser les données du problème, changer radicalement la marche de la pièce.

La scène d'exposition est encore une autre convention du théâtre. Quand le rideau se lève, le spectateur est informé de façon plus ou moins naturelle de la situation dans laquelle il entre et des problèmes qui vont se nouer devant lui. Cette exposition se fait dès la première scène, elle peut être prolongée sur plusieurs scènes également.

Dans le texte de théâtre, qui parle et à qui ?

D'abord les personnages se parlent entre eux. Mais à travers eux l'auteur parle au lecteur-spectateur (sans qu'il soit toujours possible de dire que tel ou tel personnage est le porte-parole de l'auteur). Grâce notamment aux monologues, aux apartés et à la scène d'exposition, il arrive souvent que le lecteur-spectateur en sache plus long que le personnage sur la scène. Les auteurs n'ont pas manqué d'exploiter cette situation.

Quels peuvent être les axes de lecture les plus intéressants d'un texte de théâtre ?

- *la recherche de l'enjeu réel de la situation* (très souvent la parole a un autre but que celui qu'on lui remarque immédiatement), vous tiendrez compte des indications qui vous seront fournies dans le chapeau* du texte ;
- *l'étude de la répartition des répliques* (information, ordre, question ; réplique longue, brève, répétée, différée, coupée, etc.), elles sont un indice des intentions profondes des personnages, des conflits qui les opposent ou des passions qui les animent ;
- *l'étude des didascalies*, quand il y en a (attention aux objets et aux costumes : un habit à plumes et à rubans, une bouteille, un bâton, une épée, un miroir ont une signification évidente sur la scène) ;
- *les silences* doivent aussi être pris en considération (surprise, complicité, terreur, supériorité, embarras, omission volontaire, un silence au théâtre comme dans la vie a une explication) ;
- *les conventions sociales de la langue* (dire « tu » ou « vous », parler comme un valet, comme un roi, comme un amoureux, etc.) ;
- *le texte* lui-même sera analysé selon les mêmes axes de lecture que pour les textes romanesques ou poétiques (champs lexicaux*, mise en relief des termes clés, répétitions à effet comique* ou tragique*, etc.).

1. PREMIER EXEMPLE : UN EXTRAIT DE *L'ÎLE DES ESCLAVES* DE MARIVAUX.

Sujet

Iphicrate et son valet Arlequin, Euphrosine et sa suivante Cléanthis, partis d'Athènes échouent à la suite d'un naufrage sur l'Île des esclaves. Le gouverneur de l'île, Trivelin, impose une inversion des situations : les valets deviennent les maîtres et ceux-ci passent au service de leurs anciens domestiques, pour être corrigés de leurs défauts. Pour cela il invite Cléanthis à faire un portrait de sa maîtresse devant elle.

Cléanthis. [...] Il y a tant de choses, j'en ai tant vu, tant remarqué et de toutes les espèces, que cela me brouille. Madame se tait, Madame parle ; elle regarde, elle est triste, elle est gaie : silence, discours, regards, tristesse et joie, c'est tout un, il n'y a que la couleur de différente ; c'est vanité muette, contente ou fâchée ; c'est coquetterie babillarde, jalouse ou curieuse ; c'est Madame, toujours vaine ou coquette, l'un après l'autre, ou tous les deux à la fois : voilà ce que c'est, voilà par où je débute, rien que cela.

Euphrosine. Je n'y saurais tenir.

Trivelin. Attendez donc, ce n'est qu'un début.

Cléanthis. Madame se lève ; a-t-elle bien dormi, le sommeil l'a-t-il rendue belle, se sent-elle du vif, du sémillant dans les yeux ? vite sur les armes ; la journée sera glorieuse. Qu'on m'habille ! Madame verra du monde aujourd'hui ; elle ira aux spectacles, aux promenades, aux assemblées ; son visage peut se manifester, peut soutenir le grand jour, il fera plaisir à voir, il n'y a qu'à le promener hardiment, il est en état, il n'y a rien à craindre.

Trivelin, *à Euphrosine.* Elle développe assez bien cela.

Cléanthis. Madame, au contraire, a-t-elle mal reposé ? Ah ! Qu'on m'apporte un miroir ; comme me voilà faite ! que je suis mal bâtie ! Cependant on se mire, on éprouve son visage de toutes les façons, rien ne réussit ; des yeux battus, un teint fatigué ; voilà qui est fini, il faut envelopper ce visage-là, nous n'aurons que du négligé, Madame ne verra personne aujourd'hui, pas même le jour, si elle peut ; du moins fera-t-il sombre dans la chambre. Cependant il vient compagnie, on entre : que va-t-on penser du visage de Madame? on croira qu'elle enlaidit : donnera-t-elle ce plaisir-là à ses bonnes amies ? Non, il y a remède à tout : vous allez voir. Comment vous portez-vous, Madame? Très mal, Madame ; j'ai perdu le sommeil ; il y a huit jours que je n'ai fermé l'œil ; je n'ose pas me montrer, je fais peur. Et cela veut dire : Messieurs, figurez-vous que ce n'est point moi, au moins ; ne me regardez pas, remettez à me voir ; ne me jugez pas aujourd'hui ; attendez que j'aie dormi. J'entendais tout cela, moi, car nous autres esclaves, nous sommes doués contre nos maîtres d'une pénétration !... Oh ! ce sont de pauvres gens pour nous.

MARIVAUX, *L'Île des esclaves*, 1725 (scène 3).

Notes.

L. 10 : « du sémillant » signifie « du piquant ».
L. 12 : « aux assemblées » signifie « aux réunions ».
L. 18 : le « négligé » est une coiffure simple que l'on ne porte que dans l'intimité.
L. 26 : « j'entendais tout cela » signifie « je comprenais tout cela ».

1. Questions d'observation (4 points).

a) Commentez le rôle d'Euphrosine dans cette scène.
b) Quel effet produit la répétition du mot « Madame » ?

2. Vous présenterez le commentaire composé de cet extrait de scène (16 points).

Un conseil : Numérotez les répliques quand elles sont nombreuses et qu'il ne s'agit ni d'un monologue ni d'une tirade. Le repérage est de cette manière beaucoup plus rapide.

Répondons aux questions

Question a)

Euphrosine est au centre de la conversation. Il n'est question que d'elle tout au long du passage. Elle ne parle pourtant qu'une fois (réplique 2), à Trivelin, pour demander la fin de son supplice. Trivelin lui recommande la patience et lui ordonne de rester, jugeant sans doute que le jeu doit se prolonger pour être vraiment efficace.

Il est de nouveau question d'elle dans la didascalie de la réplique 5. Trivelin la prend à témoin, c'est qu'il veut qu'elle se reconnaisse dans le portrait que Cléanthis fait d'elle. Le silence qui suit est éloquent : Euphrosine est profondément blessée, elle ne répond pas à Trivelin qui est pourtant son supérieur et ce silence est mis aussitôt à profit par Cléanthis qui sent sa maîtresse en position de faiblesse et qui entend l'encouragement de Trivelin à continuer. Pourquoi cesser de jouer quand elle est félicitée de si bien le faire ?

Euphrosine est donc la victime de la scène qui se joue devant elle ; son « bourreau » est Cléanthis sa propre servante ; quant à Trivelin, son rôle semble être celui d'un contrôleur et d'un meneur de jeu.

Question b)

Le mot « Madame » est prononcé dix fois dans la scène et toujours par Cléanthis. Il est presque toujours sujet sauf une fois complément du nom « visage » et deux fois apostrophe dans la réplique 6 ; mais dans ces deux cas l'apostrophe n'est pas adressée à Euphrosine comme dans l'ancienne situation, celle d'avant le naufrage, il s'agit d'un dialogue fictif improvisé par Cléanthis, mettant en scène Euphrosine et une de ses amies.

Cléanthis utilise ce mot avec une certaine jubilation car désormais il ne signifie plus le respect et la soumission dus à la maîtresse. On peut l'imaginer prononçant le mot avec une ironie insolente.

Le mot lui sert aussi pour rebondir d'une situation à l'autre, au gré de l'instabilité de sa maîtresse et de ses caprices de coquette. Cette versatilité est rendue par des couples de phrases rapprochées ou distantes où « Madame » est en fonction de sujet : « Madame se tait, Madame parle »; « Madame se lève ; a-t-elle bien dormi… ? […] Madame au contraire, a-t-elle mal reposé ? » ; « Madame verra du monde aujourd'hui […] Madame ne verra personne aujourd'hui ».

Le jeu est d'autant plus dur à supporter pour Euphrosine que Cléanthis ne s'adresse jamais *à elle*, tout en parlant constamment *d'elle*, comme si elle était absente, à la troisième personne, « Madame » étant de plus repris très souvent par le pronom « elle ».

EXERCICE 1

Vous présenterez un plan détaillé du commentaire composé de cette scène.

EXERCICE 2

Vous proposerez une introduction rédigée de ce commentaire.

2. DEUXIÈME EXEMPLE : LA SCÈNE D'EXPOSITION DE *LA GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU* DE JEAN GIRAUDOUX

Sujet

Le rideau se lève sur la terrasse d'un rempart à Troie. Andromaque, épouse d'Hector, fils du roi Priam et champion de Troie, s'entretient avec Cassandre la prophétesse, sa belle-sœur.

Andromaque

1 La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre !

Cassandre

2 Je te tiens un pari, Andromaque.

Andromaque

3 Cet envoyé des Grecs a raison. On va bien le recevoir. On va lui envelopper sa petite Hélène, et on la lui rendra.

Cassandre

4 On va le recevoir grossièrement. On ne lui rendra pas Hélène. Et la guerre de Troie aura lieu.

Andromaque

5 Oui, si Hector n'est pas là !... Mais il arrive, Cassandre, il arrive ! Tu entends assez ses trompettes... En cette minute, il entre dans la ville, victorieux. Je pense qu'il aura son mot à dire. Quand il est parti, voilà trois mois, il m'a juré que cette guerre était la dernière.

Cassandre

6 C'est la dernière. La suivante attend.

Andromaque

7 Cela ne te fatigue pas de ne voir et de ne prévoir que l'effroyable ?

Cassandre

8 Je ne vois rien, Andromaque. Je ne prévois rien. Je tiens seulement compte de deux bêtises, celle des hommes et celle des éléments.

Andromaque

9 Pourquoi la guerre aurait-elle lieu ? Pâris ne tient plus à Hélène. Hélène ne tient plus à Pâris.

Cassandre

10 Il s'agit bien d'eux !

Andromaque

11 Il s'agit de quoi ?

Cassandre

12 Pâris ne tient plus à Hélène ! Hélène ne tient plus à Pâris ! Tu as vu le destin s'intéresser à des phrases négatives?

Andromaque

13 Je ne sais pas ce qu'est le destin.

Cassandre

14 Je vais te le dire. C'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable.

Andromaque

15 Je ne comprends pas les abstractions.

Cassandre

16 À ton aise. Ayons recours aux métaphores. Figure-toi un tigre. Tu la comprends, celle-là ? C'est la métaphore pour jeunes filles. Un tigre qui dort.

Andromaque

17 Laisse-le dormir.

Cassandre

18 Je ne demande pas mieux. Mais ce sont les affirmations qui l'arrachent à son sommeil. Depuis quelque temps, Troie en est pleine.

Andromaque

19 Pleine de quoi ?

Cassandre

20 De ces phrases qui affirment que le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général, et aux Troyens ou Troyennes en particulier...

Jean GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, acte I, scène 1, © Éditions Gallimard, 1935.

Note : Pâris, autre fils du roi Priam, enleva Hélène épouse du roi grec Ménélas. Dans le mythe antique c'est cet enlèvement qui fut à l'origine de la guerre de Troie.

1. Questions d'observation (4 points).

a) Caractérisez en quelques mots les deux conceptions du monde qui s'affrontent dans ce début de pièce.

b) Commentez la réplique de Cassandre : « Il s'agit bien d'eux ! » (Réplique 10).

2. Vous ferez le commentaire composé de ce passage (16 points).

Répondons aux questions

Question a)

Andromaque et Cassandre, face à l'imminence de la guerre, ne montrent pas la même conception de l'existence et du monde. Leur débat est posé dès les deux premières répliques, il fait un écho immédiat au titre de la pièce qui est repris textuellement par Andromaque.

En effet celle-ci a confiance. Pour elle les hommes ont une prise sur l'histoire, ils peuvent en modifier le cours ; elle croit à l'efficacité d'une diplomatie fondée sur le bon sens : à quoi bon garder Hélène (pour laquelle on perçoit son antipathie à la réplique 3), puisqu'il est avéré que Pâris et elle ne s'aiment plus. Elle refuse aussi l'irrationalité du destin que lui propose Cassandre sous les deux définitions qu'elle lui donne : « Je ne sais pas ce qu'est le destin », « Je ne comprends pas les abstractions », « Laisse-le dormir. »

Mais le fond de sa confiance repose sur Hector son mari ; son retour la met en joie et c'est bien ce qu'il lui avait dit qui fonde, de son propre aveu, sa certitude : « il m'a juré que cette guerre était la dernière. »

Cassandre, quant à elle, est tout l'opposé d'Andromaque. Elle est bien la prophétesse du malheur ; rivée sur sa certitude que le pire est toujours à venir, elle prend le contre-pied systématique de l'optimisme d'Andromaque, qu'elle traite avec mépris comme une fillette naïve pour qui elle doit illustrer ses visions par la métaphore explicative du tigre endormi. Renseignée par ses visions anticipatrices, elle affiche un pessimisme amer et méprisant pour l'humanité qui se bat et tente d'infléchir le cours des choses en pensant que « le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes » (Réplique 20).

Question b)

« Il s'agit bien d'eux ! » dit Cassandre à la réplique 10. Cette antiphrase* ironique signifie en réalité : « il ne s'agit pas d'eux ». D'ailleurs Andromaque l'a bien compris puisqu'elle dit aussitôt après : « Il s'agit de quoi ? »

Pour Cassandre en effet, l'enlèvement d'Hélène par Pâris n'est qu'une péripétie de surface, un prétexte comme un autre dont l'issue ne changera rien à la marche du destin qui veut que, Hélène rendue ou pas, « la guerre de Troie aura lieu ».

EXERCICE 3

Vous présenterez un plan de commentaire de ce passage en trois parties avec leurs sous-parties.

EXERCICE 4

Une tirade de *Dom Juan* de Molière.

Dom Louis, excédé par la conduite scandaleuse de son fils Dom Juan, lui adresse dans cette scène de sévères reproches. La scène se déroule chez Dom Juan.

Dom Louis. [...] De quel œil, à votre avis, pensez-vous que je puisse voir cet amas d'actions indignes, dont on a peine, aux yeux du monde, d'adoucir le mauvais visage, cette suite continuelle de méchantes affaires, qui nous réduisent, à toutes heures, à lasser les bontés du Souverain, et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis ? Ah ! quelle bassesse est la vôtre ! Ne rougissez-vous point de mériter si peu votre naissance ? Êtes- vous en droit, dites-moi, d'en tirer quelque vanité ? Et qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme ? Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes et que ce nous soit une gloire d'être sortis d'un sang noble lorsque nous vivons en infâmes ? Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas. Aussi nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler ; et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous, nous impose un engagement de leur faire le même honneur, de suivre les pas qu'ils nous tracent, et de ne point dégénérer de leurs vertus, si nous voulons être estimés leurs véritables descendants. Ainsi vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né : ils vous désavouent pour leur sang, et tout ce qu'ils ont fait d'illustre ne vous donne aucun avantage ; au contraire, l'éclat n'en rejaillit sur vous qu'à votre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions. Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature, que la vertu est le premier titre de noblesse, que je regarde bien moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur qui serait honnête homme, que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous.

Dom Juan. Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler.

MOLIÈRE, *Dom Juan*, Acte IV, scène 4, 1665.

Notes.

L. 2 : « le mauvais visage » signifie « le mauvais aspect ».

L. 19 : « le crocheteur » était un travailleur manuel qui portait son fardeau à l'aide d'un crochet.

Questions d'observation.

a) Proposez un plan de la tirade de Dom Louis.

b) Commentez la réponse de Dom Juan.

CORRIGÉ DES EXERCICES

EXERCICE 1

Extrait de *L'Île des esclaves* de Marivaux.

Plan détaillé de commentaire composé.

Première partie : *l'inversion des rôles (ou la maîtresse dépossédée de la parole).*

1. *Le triangle des personnages :* Qui parle ? À qui ? Devant qui ? De qui ? La répartition très inégale de la parole (voir question d'observation).

2. *Le mouvement du passage :* de la vision globale à l'examen détaillé.

3. *Le rythme de la parole :* le dynamisme de Cléanthis (segmentation extrême de ses propos, répétition de « Madame », interrogations nombreuses, discours direct, le tout au présent) ; la force d'appoint de Trivelin le maître du jeu ; la paralysie d'Euphrosine.

Transition : la privation subie par Euphrosine est plus grave encore.

Deuxième partie : *le théâtre dans le théâtre (ou Euphrosine dépossédée de son rôle).*

1. *Trivelin metteur en scène et Euphrosine témoin forcé* de son propre effacement (voir question d'observation).

2. *Cléanthis – une actrice* douée,

– *un miroir vivant* qui mime les rites de la mondanité,

– *une observatrice « pénétrante »* capable de commenter et de traduire son rôle.

3. *Le lieu théâtral :* où sommes-nous ? Dans l'île ou à Athènes? Dans l'Antiquité ou au XVIIIe siècle ?

Transition : le théâtre dans le théâtre crée une incertitude qui est en vérité un détour à fonction réflexive, comme on les aime à cette époque.

Troisième partie : *la portée de la scène (ou la revanche de Cléanthis et la mise à nu d'Euphrosine).*

1. *Un objet symbolique :* le miroir.

2. *La mise à nu du jeu social et mondain :* Euphrosine face aux autres (hommes ou femmes).

3. *La mise à nu d'une âme fragile :* Euphrosine et son propre visage.

4. *Cette indiscrétion est-elle comique ?* Est-elle morale? Cléanthis est-elle un porte-parole des « esclaves » ?

EXERCICE 2

Vous proposerez une introduction rédigée de ce commentaire.

Les rapports des maîtres et de leurs serviteurs sont un sujet permanent de la tradition théâtrale. D'Aristophane à Beckett on retrouve leurs conflits comme une caractéristique symbolique des tensions qui traversent la société tout entière. Marivaux n'a pas

manqué d'utiliser ce cadre conflictuel à maintes reprises. Dans *L'Île des esclaves*, il propose une expérimentation originale et une mise à l'épreuve amusante du cadre traditionnel. Naufragées dans cette île où le pouvoir appartient aux esclaves, la servante et la maîtresse sont invitées par le gouverneur de l'île, Trivelin, à échanger leurs situations, puis la servante à faire le portrait vivant de sa maîtresse. Dans la scène trois de cette pièce en un acte, nous assistons alors à la dépossession par sa servante Cléanthis des attributs sociaux de la maîtresse Euphrosine, par une dépossession de la parole. Puis en étudiant le théâtre dans le théâtre, nous montrerons que c'est le rôle même de la maîtresse qui est gravement remis en cause. Enfin en examinant de plus près encore ce jeu de la vérité, nous nous interrogerons sur la portée comique et morale de ce passage.

EXERCICE 3

Extrait de la pièce de Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu.*

Plan de commentaire en trois parties et sous-parties.

Première partie : *une scène d'exposition.*

1. La relation directe avec le titre.

2. Ce qu'on apprend sur ce qui va arriver, sur ce qui est arrivé, sur ce qui est en train d'arriver.

3. Un problème aux dimensions privées (la famille princière) et collectives (les peuples).

Deuxième partie : *deux personnages féminins aux tempéraments et aux conceptions bien différents.*

1. Andromaque l'épouse confiante.

2. Cassandre la prophétesse du malheur.

Troisième partie : *une ouverture au ton original.*

1. La légèreté, la familiarité, l'ironie.

2. La poésie des images et le brillant des formules.

3. Le mythe actualisé ?

EXERCICE 4

Extrait de *Dom Juan* de Molière.

Questions d'observation.

a) Proposez un plan de la tirade de Dom Louis.

b) Commentez la réponse de Dom Juan.

Réponses aux questions

Question a)

La tirade de Dom Louis présente un aspect dense et serré avec de nombreuses reprises de thèmes d'une phrase à l'autre. On peut néanmoins dégager le plan suivant.

Une première partie est constituée d'interrogations oratoires* (jusqu'à « lorsque nous vivons en infâmes ? ») Le ton est celui de l'indignation, le père veut placer le fils devant deux constatations principales : il ne peut plus « couvrir » auprès du roi ses méfaits ; il ne mérite pas le noble nom qu'il porte.

Une deuxième partie débute avec la réponse en forme de sentence* à la série des questions oratoires : « Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas. » De cette sentence Dom Louis va développer les conséquences : « Aussi » ouvre une série d'obligations présentées en général : « nous », les nobles, sommes liés à nos ancêtres par un devoir de vertu. Dans un deuxième temps Dom Louis applique cette obligation à Dom Juan : « Ainsi vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né » ; Dom Juan a rompu le lien en abandonnant l'obligation vertueuse.

Une troisième partie introduite par « Apprenez enfin » vient conclure le mouvement : Dom Louis s'y implique de nouveau à la première personne du singulier ; elle culmine avec des exemples comparés dont la symétrie est rehaussée par un rythme d'alexandrin : « je ferais plus d'état / du fils d'un crocheteur / qui serait honnête homme / que du fils d'un monarque / qui vivrait comme vous. »

Au total on constate que ce discours a un caractère oratoire assez prononcé.

Question b)

La solennité et le contenu du discours paternel agacent Dom Juan au point qu'il adresse à son père une réponse cinglante d'insolence.

En apparence polie, cette réponse est blessante pour trois raisons : d'abord parce qu'elle ne prend pas en considération les graves accusations, les appels, les mises en garde que son père vient à l'instant de lui adresser. C'est lui signifier qu'il a parlé en vain, comme à un sourd.

Ensuite en proposant à son père un siège « pour parler », il ramène leur entretien à une conversation polie, mondaine, aimable, entre gens bien élevés qui n'ont rien de véritablement urgent et grave à se dire.

Enfin avec cette proposition il insinue que son père est âgé et fatigué, incapable de soutenir le discours animé qui l'épuise.

La disproportion de longueur et de ton entre les deux répliques provoque un effet théâtral puissant dans lequel le non-dit pèse autant que le dit, comme dans les conversations réelles.

EXERCICES NON CORRIGÉS

EXERCICE 5

Monologue final de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. Dans une petite ville, tous les habitants succombent peu à peu à la tentation de se transformer en rhinocéros. Bérenger résiste encore ; sa fiancée vient de l'abandonner à son tour pour rejoindre le troupeau, il se retrouve seul sur scène.

Bérenger. [...] *(Il enlève son veston, défait sa chemise, contemple sa poitrine dans la glace.)* J'ai la peau flasque. Ah, ce corps trop blanc, et poilu ! Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur ! *(Il écoute les barrissements.)* Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain ! Si je pouvais faire comme eux. *(Il essaye de les imiter.)* Ahh, ahh, brr ! Non, ça n'est pas ça ! Essayons encore, plus fort ! Ahh, ahh, brr ! non, non, ce n'est pas ça, que c'est faible, comme cela manque de vigueur ! Je n'arrive pas à barrir. Je hurle seulement. Ahh, ahh, brr ! Les hurlements ne sont pas des barrissements ! Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. Trop tard maintenant ! Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte ! *(Il tourne le dos à la glace.)* Comme je suis laid ! Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! *(Il a un brusque sursaut.)* Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! *(Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant :)* Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas !

RIDEAU

Eugène IONESCO, *Rhinocéros*, acte III,
© Éditions Gallimard, 1960.

Vous ferez le commentaire composé de ce passage. Vous pourrez suivre le plan suivant :

A. *Un monologue final.*
- la solitude de Bérenger,
- le rôle de la glace,
- le geste et la parole (les didascalies indiquent le découpage).

B. *Les rhinocéros.*
- leur omniprésence oppressante,
- ce qu'ils symbolisent.

C. *Bérenger, un héros ?*
- la tentation du mimétisme,
- la fierté d'être un homme,
- une fin suspendue (dérisoire ou tragique ?).

EXERCICE 6

Sujet donné au baccalauréat en 1989. Extrait de *Bérénice* de Jean Racine.

Bérénice, reine de Palestine, amoureuse de Titus et aimée de lui, pense que celui-ci, devenu empereur à la mort de son père, va l'épouser. Sa confidente Phénice ayant exprimé quelques réserves sur la réalisation de ce mariage (« Rome hait tous les rois, et Bérénice est reine »), Bérénice

l'interrompt : Rome obéira à Titus tout-puissant. Le spectacle de son couronnement qui vient d'avoir lieu la confirme dans son illusion.

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur,
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat ;
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire !
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards ;
Ce port majestueux, cette douce présence.
Ciel ! avec quel respect et quelle complaisance
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !
Parle : peut-on le voir sans penser, comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître ?

Jean RACINE, *Bérénice*, acte I, scène 5, 1670.

1. Questions d'observation (4 points).

a) Étudiez le champ lexical de la lumière dans ces vers.

b) Quelle est la place de Phénice dans la tirade ?

c) Relevez les symboles de la puissance romaine dans la description de Bérénice : quel effet produit leur accumulation ?

2. Vous ferez le commentaire composé de ce passage (16 points).

BILAN

■ **N'oubliez jamais, en commentant un texte de théâtre, qu'il est destiné à être joué.**

□ **Fixez votre attention autant au niveau de la phrase qu'au niveau de la réplique : tout texte de théâtre est échangé, ne serait-qu'avec le public.**

□ **Étudiez toujours les didascalies quand elles sont présentes, demandez-vous toujours comment réagissent les interlocuteurs et le public.**

UNE DERNIÈRE PAUSE

Saluons encore Sganarelle : mais ne faites pas comme lui ! Avant de vous lancer dans une démonstration (et tout commentaire est une démonstration), assurez-vous que vous avez assez de ressource pour aller jusqu'au bout !

> **Sganarelle.** [...] Pouvez-vous voir toutes les inventions dont la machine de l'homme est composée sans admirer de quelle façon cela est agencé l'un dans l'autre ? ces nerfs, ces os, ces veines, ces artères, ces..., ce poumon, ce cœur, ce foie, et tous ces autres ingrédients qui sont là et qui... Oh ! dame, interrompez-moi donc, si vous voulez. Je ne saurais disputer, si l'on ne m'interrompt. Vous vous taisez exprès, et me laissez parler par belle malice.
>
> **Dom Juan.** J'attends que ton raisonnement soit fini.
>
> MOLIÈRE, *Dom Juan*, acte III, scène 1, 1665.

Commenter un texte littéraire, c'est :

- lire et relire le texte,
- l'observer (paratexte, genre, type, registre) et répondre aux questions,
- dégager des axes de lecture,
- l'étudier au fil du texte (en confirmant ou modifiant les axes),
- construire un plan (progressif, en parties et sous-parties),
- rédiger (en soignant son écriture et son orthographe).

Genres et types des textes littéraires

Genres : récit, poésie, théâtre, littérature d'idées.
Types : narratif, descriptif, argumentatif, informatif.

Principaux défauts à éviter :

- la paraphrase,
- le remplissage,
- la démarche juxtalinéaire,
- la séparation du fond et de la forme.

Alexandrin : (m.) vers de douze syllabes, généralement réparties en deux hémistiches de six syllabes.
allitération : (f.) répétition de sons consonantiques (un seul *t* !).
anachronisme : (m.) erreur qui place dans une époque des faits, des objets, des idées qui appartiennent à un autre moment de l'histoire. Quand il est volontaire, il crée un effet comique ou étrange.
antiphrase : (f.) figure de style qui consiste à dire le contraire de ce qu'on pense, non pas pour tromper, mais en faisant bien comprendre ce qu'on pense en réalité. Elle sert l'ironie.
antithèse : (f.) figure de style qui consiste à rapprocher dans la même proposition deux termes de sens contraire (l'oxymore peut être considéré comme le degré extrême de l'antithèse).
argument : (m.) proposition présentée comme vraie et servant à soutenir une idée. Ne pas confondre avec l'exemple qui illustre l'idée par un fait concret.
argumentatif (texte) : voir chapitre VII.
assonance : (f.) un seul *n* ! Répétition de sons vocaliques, elle remplace parfois la rime.
axe de lecture : notion essentielle de la lecture méthodique et du commentaire composé, voir chapitre IV.

Ballade : (f.) forme poétique du Moyen Âge, composée de trois strophes suivies d'un « envoi » ; François Villon en a écrit d'admirables.
baroque : (adjectif et nom masc.) désigne en France la période artistique et littéraire qui va de la fin du XVIe siècle au début du XVIIe ; elle est carctérisée par le mouvement, la métamorphose, l'illusion, la théâtralisation.

Césure : (f.) c'est le repos placé dans un vers entre deux groupes rythmiques. Dans l'alexandrin classique elle est placée après la sixième syllabe.
champ lexical : dans un texte c'est l'ensemble des termes de nature diverse (noms, adjectifs, verbes) désignant un même domaine de la réalité.
chapeau : courte introduction placée en tête, au-dessus d'un texte ; elle est destinée à faciliter sa compréhension et ne doit pas être commentée !
chosifier : considérer comme une chose ; on dit aussi réifier.
classicisme : en France c'est la période (qui correspond au règne de Louis XIV) couvrant la deuxième moitié du XVIIe siècle et le début du XVIIIe. Elle est caractérisée par le goût de la modération, de la symétrie, de la simplicité, de la clarté.
comique : registre (ou ton, ou tonalité) qui vise le rire. Au théâtre c'est la caractéristique première de la comédie ; il peut provenir des mots, des gestes, des situations, des caractères.
comparé et **comparant** : dans une comparaison on distingue un élément dont on parle (le comparé) et qu'on rapproche grâce à un outil de comparaison (« comme, tel que, semblable à... ») d'un autre élément (le comparant) qui présente avec le comparé un point commun.
concession : (f.) dans un débat elle consiste à reconnaître comme vraie une partie de la thèse adverse mais pas la totalité, elle n'est donc qu'en apparence un recul, car elle est presque toujours suivie d'une opposition, d'une contre-attaque. Elle peut se résumer ainsi : « Certes vous avez raison sur ce point, mais... ».
connotation : (f.) en plus de leur sens strict, celui que donnent les dictionnaires (qu'on appelle la **dénotation**), les mots font résonner en nous des images, des sens et des sensations qui s'ajoutent au sens premier et qu'on appelle connotations. Les textes littéraires (et les textes publicitaires!) jouent constamment avec ces connotations. Ainsi le sens dénoté du mot « plage » est le suivant : « étendue de

sable ou de galets au bord de la mer ou d'une eau douce », et ses sens connotés seront : repos, été, soleil, baignade, etc.

contre-rejet : variété d'enjambement qui consiste à faire passer dans le vers du dessus des éléments de phrase appartenant au vers du dessous. (Voir *rejet*.)

Débat homérique : dans les épopées d'Homère, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, les héros se querellent au cours de longues discussions où ils échangent arguments et injures.

diérèse : (f.) on compte pour deux une syllabe qui normalement compte pour une (l'inverse s'appelle une « synérèse » : quatriè-me comptant pour trois syllabes comme « troisième »). *Ex.* : tra-di-tion sera lu tra-di-ti-on.

disjonction : (f.) procédé qui consiste à séparer des mots normalement rapprochés, par exemple l'adjectif épithète et le nom qu'il qualifie, le sujet et le verbe. On peut créer ainsi des effets de surprise et d'attente.

discours direct, indirect, indirect libre : le français dispose de trois manières de rapporter des paroles ou des pensées, chacune avec des contraintes et des effets particuliers.

Discours direct : Il dit rêveusement : « Un jour je serai roi de mon pays. »

Discours indirect : Il dit rêveusement qu'un jour il serait roi de son pays.

Discours indirect libre : Il se mit à rêver. Un jour il serait roi de son pays.

dramatique (adject.), **drame** (nom) : au sens littéraire le mot « drame » signifie « action », et particulièrement « action théâtrale ». Par extension le mot « dramatique » qualifie une action qui produit des effets semblables à ceux du théâtre (attente, émotion, conflits, etc.).

Écart : il s'agit d'une variation propre à un auteur par rapport à l'emploi habituel du langage (voir le texte de Roger Caillois). L'invention littéraire est une somme de petits écarts.

enjambement : (m.) à la fin du vers on ne s'arrête pas et on enchaîne sur le vers suivant.

énonciation (énonciateur) : par des indices de personne (pronoms), de temps (temps verbaux et adverbes de temps), et de lieu (adverbes et démonstratifs) on peut reconstituer la situation d'énonciation, c'est-à-dire répondre aux questions : qui parle? (l'énonciateur), à qui ?, où ?, quand ?

épigramme : (f.) court poème, le plus souvent satirique (destiné à l'origine à être gravé sur un monument).

épopée : (f) long poème racontant en les idéalisant et les grandissant les aventures historiques ou mythiques d'un ou de plusieurs héros, par exemple l'*Odyssée*, l'*Enéide*, *La Légende des siècles*. L'adjectif dérivé est « épique ».

étymologique : adjectif dérivé d'« étymologie » qui désigne la science qui recherche l'origine des mots. Le sens étymologique d'un mot est celui qui se rapproche le plus de son origine.

euphémisme : (m.) figure consistant à adoucir l'expression d'une réalité qui pourrait choquer (concernant entre autres la maladie ou la mort).

explicite : (adj.) c'est le contraire d'« implicite » (voir ce mot) et il signifie « exprimé directement et clairement, de façon manifeste ».

Gradation : (f.) figure de style qui consiste à énumérer des termes d'intensité croissante ou décroissante. (La « graduation » est celle d'un thermomètre, par exemple.)

Harmonie imitative : en combinant les allitérations et les assonances on parvient à évoquer d'assez près avec les sonorités les réalités exprimées par les mots. Certains serpents siffleurs sont devenus célèbres grâce à elle !

hémistiche : (m.) chacune des deux parties d'un vers coupé par la césure.

hypallage : (f.) figure qui consiste à attribuer à un mot de la phrase la qualification qui revenait à un autre.

Implicite : (adj. et nom m.) sous-entendu ou présupposé, l'implicite est toujours non dit.

incise : (f.) courte proposition insérée dans une autre entre deux virgules.

indices historiques : certains éléments qui nous permettent de dater un texte (vocabulaire et tournures anciennes, objets et réalités datables). Attention : un auteur peut les employer de façon fictive : *Les Trois Mousquetaires* sont un roman du XIXe siècle contenant des indices historiques renvoyant au XVIIe !

intertextualité : (f.) c'est l'ensemble des relations des textes entre eux. Les connaître facilite grandement l'explication.

interrogation oratoire : elle n'est une question qu'en apparence. L'interrogation ne sert alors qu'à donner plus de force à une affirmation ou à une négation.

ironie : (f.) dans un même énoncé l'ironie fait entendre deux voix, l'une qui en apparence est valorisante, l'autre qui en réalité raille et dénonce. Elle suppose intelligence et complicité du lecteur ou de l'auditeur pour saisir l'intention véritable.

Litote : (f.) figure consistant à dire moins pour faire comprendre plus. Très appréciée des classiques.

lyrisme : (m.) le mot vient de « lyre ». C'est dire qu'il a à voir avec la musique. Le lyrisme tend à faire « chanter » les émotions, les sentiments intimes, « Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante » dit Du Bellay. Adjectif dérivé : « lyrique ».

Métaphore : (f.) à la différence de la comparaison, dans la métaphore le comparant remplace le comparé et l'outil de comparaison disparaît. Ainsi naissent les réalités poétiques et les sens « figurés » des mots (par exemple les « pieds » d'une chaise).

mètre : (m.) c'est la mesure du vers, déterminée en France par le nombre des syllabes : alexandrin, octosyllabe, décasyllabe, etc.

modalisation : (f.) celui qui parle fait sentir sa présence dans l'énoncé en y introduisant des *modalisateurs* qui ajoutent de la certitude ou de l'incertitude à ce qu'il dit (« peut-être, il est possible que », « sans doute », « sans aucun doute », etc.).

monosyllabique : formé d'une seule syllabe.

mot-valise : création verbale qui consiste à croiser deux mots pour n'en faire qu'un. « Accumonceler » est un mot-valise né du croisement de « accumuler » et de « amonceler ».

Narratif : (adj.) qui concerne la narration. « Texte de type narratif » : voir chapitre VI.

néologisme : c'est un mot inventé, qui n'existe pas dans l'usage .

non-dit : voir *implicite*.

nostalgie : (f.) c'est au sens étymologique « la souffrance du retour ». Ulysse avait la nostalgie d'Ithaque, sa patrie. Ce mot est souvent confondu avec « mélancolie », forme profonde de tristesse.

Opposition : (f.) avec la cause et la conséquence, c'est une des grandes relations logiques étudiées par la grammaire. Elle exprime les différences, les désaccords, les incompatibilités. Elle peut passer par une proposition coordonnée (par « mais »...), subordonnée (par « alors que »...) ou seulement juxtaposée sans lien.

oxymore : (m.) c'est la forme extrême de l'antithèse. Les deux mots qui se heurtent sont liés grammaticalement.

Paraphrase : (f.) le grand ennemi du commentaire composé. On redit avec d'autres mots (en général plus lourdement !) ce que le texte dit déjà. On parle à côté de lui, on n'y entre pas vraiment.

paratexte : (m.) c'est tout le texte qui entoure un autre texte en apportant des informations sur lui : chapeau, titre, date de publication qu'on ne confondra pas avec la date d'écriture (voir poème de Claude Roy au chapitre VIII), notes

diverses... Le commentateur doit en tenir le plus grand compte.

paronyme : (m.) ne pas confondre avec synonyme et homonyme ; c'est un mot qui ressemble à un autre à cause de sonorités proches entraînant des confusions.

période : c'est une longue phrase construite pour mettre en relief le mouvement des idées par sa structure et par son rythme.

périphrase : (f.) on dit avec plusieurs mots ce qu'un seul pourrait dire. La mythologie a fourni beaucoup de périphrases pour public cultivé : le messager des dieux (= Mercure), l'oiseau de Jupiter (= l'aigle).

personnalisation (personnaliser) : consiste à donner à quelque chose un caractère personnel.

personnification (personnifier) : consiste à représenter quelque chose comme une personne.

phrase nominale : phrase sans verbe principal, reposant sur un nom (*ex.* : Tremblement de terre à Kobé).

phrase verbale : phrase reposant sur un verbe principal (*ex.* : La terre tremble à Kobé.)

pointe : à la fin d'une épigramme satirique (ou d'un autre texte) l'auteur décoche une pointe, un trait vif et piquant (jeu de mots, ironie, etc.) qu'il réserve pour la fin.

polysémie : (f.) rares sont les mots (sauf dans les langages techniques et spécialisés) qui n'ont qu'un seul sens. La polysémie est la possibilité pour un mot d'avoir plusieurs sens, la littérature utilise constamment et enrichit cette polysémie.

présent de narration : dans un récit au passé, c'est l'équivalent d'un passé simple.

présentatif : (m.) en français il existe plusieurs présentatifs qui permettent de détacher et mettre en relief n'importe quel composant de la phrase grâce au pronom relatif : « *C'est* l'homme *dont* je vous parlais hier. *Il y a* des gens *qui* ne manquent pas d'aplomb. *Voici* la ville *où* je veux m'arrêter. »

prétérition : (f.) cette figure de style consiste à dire quelque chose tout en disant qu'on ne la dit pas, ou qu'on ne veut pas la dire, ou qu'on n'est pas capable de la dire.

Quatrain : strophe de quatre vers.

Récit de fiction et récit de réalité : on distingue les récits qui se réfèrent à des événements imaginaires, fictifs (nouvelle fantastique par exemple) et ceux qui se réfèrent à la réalité (autobiographie par exemple) ; naturellement on passe très vite d'un type à l'autre (un récit fictif sur fond d'événements historiques réels).

réfutation : (f.) argumentation tendant à renverser la thèse de l'adversaire à partir d'un point faible.

registre héroï-comique : un sujet comique, bas est traité sur le ton élevé de l'épopée.

règle des trois unités : règle du théâtre classique recommandant la concentration de l'action, du lieu et du temps.

rejet : (m.) variété d'enjambement qui consiste à faire passer dans les vers du dessous des éléments de phrase du vers du dessus.

renchérissement : (m.) une idée plus forte s'ajoute sur une autre sans effacer la première ; le lien le plus employé est « non seulement... mais encore ».

rhétorique : (nom f. ou adj.) ensemble des techniques d'expression destiné à rendre les discours efficaces. C'est aussi le nom ancien de la classe de première.

rime : (f.) c'est le retour à la fin d'un ou de plusieurs vers des mêmes sonorités. Elle est caractéristique de la poésie française traditionnelle mais pas de toute poésie ; la poésie de l'Antiquité l'ignore. Les rimes peuvent être pauvres, suffisantes, ou riches selon le nombre de sonorités reprises ; les schémas les plus fréquents sont les suivants : rimes plates ou suivies (AABB), rimes croisées (ABAB), embrassées (ABBA).

rime intérieure : la rime de la fin du vers apparaît aussi à l'intérieur du vers.

Satire : (adj. : satirique) la satire (souvent en vers) attaque, en raillant et en dévalorisant, les vices et les ridicules des personnes et des sociétés.

sentence : (f.) formulation frappante, en une phrase, d'une vérité générale. On dit aussi une maxime.

sonnet : (m.) poème de forme fixe, composé (en France) de deux quatrains et de deux tercets ; les deux grandes périodes du sonnet sont le XVIe et le XIXe siècles.

surréalisme : mouvement créé en 1924 par André Breton ; il prône la liberté de la création en s'appuyant sur la spontanéité et le rêve.

Temps du récit/ temps du discours : on oppose le discours, caractéristique de la conversation (l'énonciateur est présent, les personnes dominantes sont la première et la deuxième) ; et le récit, caractéristique de l'écrit (l'énonciateur est absent, la personne dominante est la troisième). Les temps du discours sont le présent, le passé composé et le futur ; le temps dominant du récit est le passé simple (imparfait pour l'arrière-plan).

tercet : (m.) strophe de trois vers.

terme valorisant et dévalorisant : tout terme qui laisse entendre le jugement de celui qui parle sur ce dont il parle (on dit aussi *mélioratif* et *péjoratif*, *appréciatif* et *dépréciatif*).

thèse : (f.) proposition présentée comme vraie par celui qui la fait.

ton, tonalité (on dit encore « registre ») : on peut en distinguer six principaux selon l'effet qu'ils cherchent à produire sur le lecteur ou le spectateur ; il importe de bien les connaître.

Le *comique* cherche à le faire rire. Le *pathétique* cherche à le rendre sensible à la souffrance, à l'apitoyer ; le *tragique* à le bouleverser face au destin et à la mort ; le *lyrique* à lui communiquer les mouvements intimes d'une âme ; l'*épique* à l'entraîner dans le merveilleux et l'héroïsme ; le *fantastique* à le troubler par l'intrusion du surnaturel dans la vie réelle.

tragédie : genre théâtral d'origine grecque montrant des personnages luttant contre le destin et la mort et provoquant chez le spectateur un sentiment de peur et de pitié. Adjectif dérivé : tragique.

type de personnage : la tradition littéraire a créé, surtout dans le roman et le théâtre, des personnages types (le vieillard avare, le jeune homme ambitieux, la jeune fille naïve, le séducteur libertin, le valet espiègle, etc., chacun de ces types ayant été illustré par des personnages célèbres).

type de texte : on distingue les types narratif, descriptif, informatif, argumentatif (voir troisième partie).

Vers libre : ce vers apparu dans la poésie française dans la deuxième moitié du XIXe siècle est libéré des contraintes du mètre et de la rime. Il reste un vers, délimité par un alinéa, où la musique et le rythme sont présents, mais de manière plus libre et spontanée.

vers régulier : vers obéissant au mètre et à la rime.

verset : (m.) vers plus long que les plus longs des vers réguliers, imité des versets de la Bible, employé par Paul Claudel au XXe siècle.

Bac

Français 1res L/ES/S

vuibert studio

vuibert

Série dirigée par
Jean-Paul LAFFITTE

- Cet ouvrage part d'un exposé clair et rigoureux des notions de base (questions d'observation), puis montre, par l'exemple, comment réussir les trois étapes de l'élaboration d'un commentaire composé (rassembler la matière du commentaire, élaborer le plan, rédiger).
- La démarche est appliquée et adaptée à des textes de types et de genres différents, conformément aux nouvelles Instructions officielles.
- De nombreux exercices avec corrigés permettent d'acquérir, sur un choix très riche de textes, une bonne maîtrise du sujet de type II de l'épreuve de Français au Baccalauréat.

Dans la même collection, pour le bac Français

- *L'Étude d'un texte argumentatif*
- *La Dissertation sur un sujet littéraire*
- Des ouvrages annuels (programme du bac Français)

Pour préparer votre bac Français

N°32 *Annales*, sujets, Français toutes séries

N°33 *Annales*, corrigés, Français toutes séries

9 782711 762040

ISBN 2 7117 6204 1